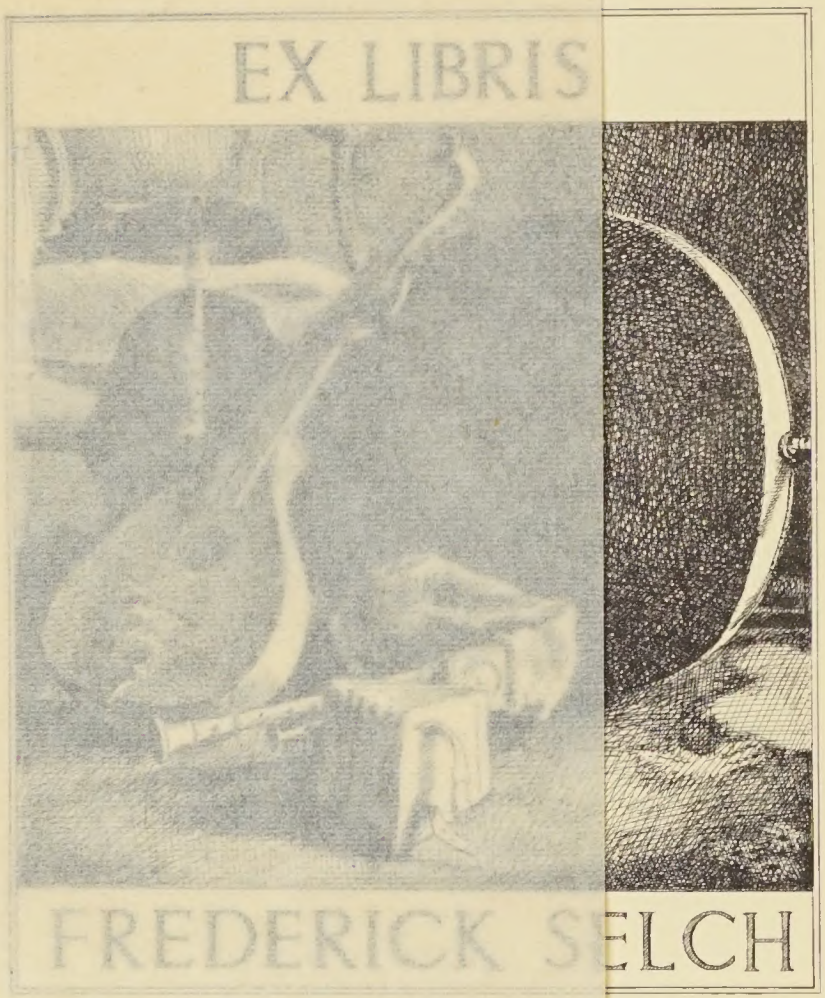
EX LIBRIS
FREDERICK SELCH

Avv. Offaue

11766

650 —

1st ed.

[1819]

SAGGIO

Teorico-pratico-musicale

ossia

Nuovo Metodo di Contrappunto

adorno di Tavole analoghe, e di varie annotazioni

COMPOSTO

da Vincenzo **COLLA** Piacentino, Maestro di Capella
Addetto alla Città, ed insigne Collegiata di Voghera
Socio onorario di varie Accademie. etc.

Dedicato

A S. A. R. I. Maria Teresa Francesca di Toscana
Arciduchessa d'Austria, Principessa di Carignano

etc. etc. etc.

OPERA UNICA

Torino

Dai Tipografi, e Libraj Vedova Pomba, e Figli

Carlo Bigotti scrisse. Deposta alla Bibl. R. Amati, e Tela inc.

ALTEZZA REALE, I.,

Ben lungi dal concedere alla rozza mia penna la libertà di diffondersi in parole straniere al mio subbietto, le quali anzichè favore alla mia intrapresa potrebbero forse noja alla R. A. V. I. arrecare, mi permetterò solo la gloria di dire che il Metodo di Contrappunto contenuto ne' presenti volumi, ch'io umilmente offro, dedico e consacro all'A. V. R. I., andrà d'ora innanzi di sua sorte glorioso più assai di quello che vantar possano tante opere scientifiche di questo genere, le quali null'altro ai loro autori acquistarono, che il vantaggio di una sterile fama; poichè le scienze e le belle arti da qualche tempo rimaste prive dell' ombra di valenti Mecenati, languivano dimenticate nell' inerzia, e nell' avvilimento.

Abbenchè il presente mio lavoro non possa aspirare all' onore di sedere accanto a tante sublimi opere

già uscite alla luce, e dal pubblico voto sanzionate, ciò nondimeno, fregiato dall' alto e venerato nome della R. A. V. I., acquisterà coraggio maggiore onde comparire alla luce, colla lusinga di vedersi coronato da quella generale approvazione che forma lo scopo principale delle mie più fervide speranze.

Voglia intanto l'innata clemenza e bontà della R. A. V. I. degnarsi di spandere su questo qualsiasi mio primo esperimento i benigni tratti della sua magnanimità, da cui sola dipende la sorte di chi coi sensi del più profondo rispetto a somma gloria si arreca l' onore di umilmente soscriversi

Della R. A. V. I.

Torino li 30 novembre 1819.

Umilissimo divotissimo servitore
VINCENZO COLLA.

PREFAZIONE.

. . . . Certis medium et tollerabile rebus
Recte concedi.

Horat.

Ad ogni Armonista è noto, che la musica è una parte principale della matematica; non fa di mestieri adunque, che, esaminandola particolarmente, io ne dimostri l'utilità, che ne ritrassero da questa scienza gli esimii Compositori, e gli antichi Filosofi, da' quali meritamente venne fra le arti più nobili annoverata. Non v'ha dubbio di fatti che quest' arte divina sia stata mai sempre tenuta in pregio dovunque, massime dalle più colte nazioni; mentre si sa che la medesima trionfò sul cuore umano sino da' tempi di Saulle, le di cui smanie venivano calmate dal soavissimo suono della cetra di Davidde; ed in quelli di Fi-

lippo il Macedone, il cui figlio Alessandro potè un Timoteo di Mileto colla musica eccitare a suo talento alle più veementi passioni, e calmarlo altresì quando gli parea, cangiando di *modo*, e di *ritmo*. Ed è noto altresì, che un Terpandro di Metimna ebbe cuore di sedare un tumulto col canto accompagnato dalla lira da esso inventata..... ma li ristretti confini di una prefazione non mi permettono di qui addurre infiniti altri esempi, che si hanno dalla storia, de' portentosi effetti che produsse in que' tempi la musica.

Anche al dì d'oggi quest'arte sublime, sebbene troppo corrotta, e maltrattata dagli impostori, nelle più illustri città viene stimata e distinta; e quantunque generalmente non produca straordinarie sensazioni, massime ne' rozzi petti, pure alle persone colte e sensibili la buona musica impone mai sempre, ed in prodigioso modo le scuote ed eccita a' più nobili sentimenti, ed alle più tenere passioni. E in prova di ciò anche li medici più valenti antichi e moderni furono di costante opinione, che la musica contribuisca non poco a sanare le malattie, e specialmente nervose, ed ipocondriache: anzi il celebre signor Dottor-fisico Ricotti di Voghera, in una applauditissima sua opera recente, coll' esempio di vari fenomeni da lui osservati conferma li non dubbi e sorprendenti effetti prodotti dalla musica nelle malattie suddette; e perciò opportunamente egli ha giudicato essere utile, che la medesima abbia convenevole distinzione anche ne' trattati di materia medica. *a

*a . . . . . « Io sono per altro d' avviso che non sarebbe convenevole, anzi utilissimo sarebbe, che ne' trattati di materia medica la musica avesse un posto assai distinto, e

Smarrito quasi nell' Oceano de' musicali portenti riferiti dalla storia, erami sfuggita la brevità prefissa; conciossiacosachè riflettendo al grave impegno di pubblicare un metodo di Contrappunto, sembrasse forse a taluno troppo ardimentoso un tale assunto, massime in tempi in cui la musica è giunta all' apice di sublimità, e in cui più non avvi arcano di quest' arte, che non sia stato per anco penetrato; egli è perciò, che da alcuni novelli *Aristarchi* potrebbe essere attribuito ad inefficace presunzione il progetto da me formato di voler trattare un argomento da tanti rinomati autori già stato sì accuratamente analizzato, (citandomi ex. gr. le rinomate opere del Tartini, le *fughe* del celebre Vallotti, la *Storia musica* del P. Martini, il *Dictionnaire de musique* di Rousseau, il *Traité de l'armonie* del signor d' Alembert, e di monsieur Rameau, il *Gradus ad Parnasum* del Fux, l' *Arte di Contrappunto* dell' Artusi; le *Regole armoniche* del Manfredini, l' *Arte pratica del Contrappunto* di Gervasoni, e ne' più moderni poi, il *Trattato d' armonia* del celebre Asioli, e il *Trattato del Contrappunto fugato* di Moriggi, per tacer di tanti altri classici autori che sonosi distinti nella Teoria); nondimeno risponderei francamente a costoro, in primo luogo esservi nella nostra professione ben pochi teorici, che siano buoni pratici, e viceversa pochi pratici, che siano buoni teorici; e perciò se poco avrà fatto in teoria un pratico mediocre, potrà ciò non ostante con un *Trattato teo-*

questo dovrebbe essere fissato subito dopo l' oppio, il muschio, ed il vino ec. ec. » (V. *Stor. d' una rara malattia nervosa di Mauro Ricotti* annot. 4 pag. 250).

rico-pratico meritarsi l'altrui estimazione, e con essa chiudere il varco alla taccia ingiusta, massime se la chiarezza e l'utilità sarà stata l'unica guida dell'ardua sua intrapresa.

« Erto è il giogo di Pindo, anime eccelse
A sormontar la perigliosa cima
Tra numero infinito Apollo scelse »

MENZ.

Secondariamente che avendo io per qualche tempo indefessamente applicato sulle opere sublimi di una gran parte de'sullodati eccelsi autori, volli adottare in quest'opera il sistema più naturale de' migliori classici, confutando in qualche parte della medesima le più strane opinioni sulle loro regole ancora equivoche.

Eccovi adunque, o Studiosi, il contenuto del presente scritto diviso in due parti: nella prima si accennano le regole dell'armonìa, e dell'accompagnamento numerico, solo per la pratica del Contrappunto, nelle quali si fanno alcune annotazioni instruttive; si tratta del *genere*, degli *accordi*, della *cadenza*, del *basso fondamentale*, e delle *modulazioni*, che trovansi nelle rispettive tavole esemplari indicate nel modo più chiaro in tutte le risoluzioni più atte dell'armonìa, tanto ne' toni relativi, che ne' toni straordinarj. Oltre di che avvi nel penultimo esemplare di detta prima parte una tavola armonica concernente tutti gli accordi praticabili nell'armonìa, oltre quelli di licenza, i quali sono disposti tutti sovra un pedale, e frammezzati

da quegli accordi consonanti e dissonanti, su cui devono invariabilmente risolvere.

La seconda parte poi consiste in un breve metodo per imparare a comporre, il quale incomincia dal Contrappunto di nota contro nota (siccome parmi il sistema più agevole per esercitare i principianti) dimostrato con alcuni esemplari facili, ed ognuno di essi tessuto nelle più convenienti e praticabili combinazioni armoniche; progredendo poscia cogli esemplari a tre ed a quattro parti tanto vocali che stromentali, ne' quali si scorge altresì in che consista una *cantilena*, e cosa sia *tema*. S' introduce quindi l' uso utilissimo dello scriver fugato, sciogliendo il problema della *fuga*, ed esponendo agli amatori le regole preliminari della *fuga reale sciolta*, e del *controsoggetto*, con alcuni piccoli esempj fugati a due parti; continuando eziandio un tale esercizio anche colle fughe a tre ed a quattro parti successivamente, spiegando cosa sia *canone finito* ed *infinito*, il tutto diviso in varie lezioni, ed indidicato esattamente anche con alcuni esemplari di buoni autori. Per maggior vantaggio degli studiosi di più ho aggiunto al metodo con tutta la possibile precisione l'estensione utilissima di tutti gli stromenti d' orchestra, tenue frutto di qualche esperienza da me fatta sull' effetto di cadaun stromento, e di indefesso esame sopra li rispettivi metodi scientifici de' migliori autori, massime per gli stromenti da fiato: e finalmente con una dissertazione critico-morale sopra la musica austriaca e francese, facendo la convenevole distinzione della musica italiana sì vocale, che stromentale, ed accennando altresì alcune pic-

ciole regole sulla composizione pantomimica e ballabile, si chiude il metodo con una nuova Tavola *armonico-diatonico-mista-stromentale.*

Consapevole pertanto della povertà de' miei talenti, disadorno di stile, scarso di dottrina, non oso lusingarmi che venga quest' opera adottata per uso de' Conservatorj (siccome io non intendo già di parlare agli eccellenti Professori e Maestri, e molto meno d'instruire quelli, dai quali anzi io debbo ricevere ammaestramenti): ma non ostante ad onta di ciò io vo' sperare che que' giovani che sono instrutti ne' primi elementi di musica, adorni di talento, e di gusto moderno, supponendoli esercitati nel suono di qualche stromento, e specialmente nel canto, ritroveranno in essa di che alimentare le idee e lo studio, rilevando ne' buoni esemplari e nella chiarezza dei medesimi il vero modo di ben comporre, e di apprendere in poco tempo cosa sia la melodìa e l'armonìa, e in che consista il vero contrappunto.

Offro adunque umilmente, e trepidando, espongo a giudizio de' Saggi, qualunque ella sia, questa mia produzione; che se lode meritar non potrà, mi reputerò sempre fortunato, se almeno verrà stimata degna della loro approvazione, indur potendo eglino agevolmente da essa qual fosse lo scopo mio principale nell' eseguirla e pubblicarla, se mera ambizione, o brama ardente di giovare agli Studiosi di quest'arte divina e incantatrice.

SAGGIO SOPRA LE LEGGI

DEL

CONTRAPPUNTO.

PARTE PRIMA.

CAPITOLO PRIMO.

§. I.

Della Melodìa, e dell'Armonìa.

La nostra musica moderna, generalmente parlando, viene distinta in due principali obbietti, quali sono la *Melodìa* e l'*Armonìa*. La *melodìa*, che appellasi ancora *canto* o *cantilena*, consiste in una quantità di suoni eseguiti con un movimento eguale, o vario, che l'uno all'altro di questi succede procedendo all'*unissono* o all'*ottava*; cosicchè non risulti dalla loro unione che una sola *cantilena*, che per lo più nelle composizioni distinguesi nella parte principale del canto, o del suono (*Ved. gli esempj* 7 *e* 8 *della Tav. V.*).

L'*armonìa* poi consiste in una progressione d'accordi diversi, che si formano con due, o più suoni eseguiti contemporaneamente col mezzo delle voci, o degli stromenti, oppure anche con un solo stromento si formano gli accordi, che costituiscono l'armonìa, come sarebbe il *pianoforte*, *l'organo*, *la chitarra*, *l'arpa*, ec.

Per formare quindi una grata armonìa, è necessario il *contrappunto*, il quale consiste nell'arte di unire più parti, giacchè senza di questo l'armonìa non sarebbe perfetta, nè si potrebbe formare una buona melodìa (*V. Tav. III. esemp.* 1.).

La vera armonìa non contiene che delle *consonanze*, e delle *dissonanze*: non vi sono adunque nella musica, che degli accordi consonanti, e degli accordi dissonanti.

Caduno di questi accordi viene distinto da terza in terza, formando in tal guisa li due fondamentali accordi. L'accordo consonante primario è composto di tre note, come *do mi sol* e chiamasi *Triade armonica*, e il dissonante di quattro, come *sol si re fa*, e dicesi *Triade addizionata* per essere aumentata di una terza più della triade armonica, ommettendo gli altri accordi, che da questi derivano, oltre gli accordi di licenza con cui formasi una assai variata armonìa.

Inoltre un accordo consonante e successivo ad un altro, o degli accordi dissonanti sono seguiti dagli altri parimenti dissonanti, oppure le consonanze sono frammischiate colle dissonanze, dal cui intrecciamento, non che dalla successione diatonica dei rispettivi intervalli, viene con sorprendenti effetti costituita l'armonìa.

§. II.

Del Suono.

Allorchè un corpo sonoro circondato dall'aria viene toccato, e percosso da un altro corpo in diversi modi preparato, o disposto ci reca all'orecchio un certo rumore che chiamasi *suono* (1), secondo la costruzione de'metalli, de'legni, de'vetri, delle pelli, o d'altri corpi divenuti sonori, e a norma della quantità delle vibrazioni che li medesimi

(1) Innumerabili esterni corpi, senza parlare delle cause interne, produr possono per mezzo dell'ambiente aria delle oscillazioni, delle vibrazioni nelle divisate fibre de' nervi acustici, e così eccitare in noi una prodigiosa varietà di quelle sensazioni che *suoni* chiamiamo.

ricevono, si ottiene il suono più o meno acuto o grave. Dall'artificiosa unione e distribuzione de' medesimi suoni poi ne risulta la melodìa e l'armonìa; quindi da una specie di espressione de' nostri pensieri, o dalla minima elevazione o diminuzione di voce che sorte dalla gola col mezzo dell'aria, si ottiene un altro rumore grato od ingrato, che chiamasi *canto* (1). Da questo poi si è conosciuta la melodìa, e colle lunghe esperienze, si è in seguito ritrovata l'arte divina della musica.

§. III.

Del Genere Musicale.

Il genere musicale consiste nella diversa successione delle note, che si distribuiscono nella melodìa, e nell' armonìa. Tre sono i generi, che nel sistema moderno si distinguono, e sono il *diatonico*, il *cromatico*, e l' *enarmonico*. Il primo è formato di suoni naturali, e si adopera solo ne' toni maggiori, senza veruna modulazione; il secondo ordinariamente si distingue coi soli *bemolli* procedendo per semitoni, e per via di modulazioni ne' toni omologhi, ed il terzo colle transizioni straordinarie, di cui diffusamente si parlerà in appresso.

Giusta l'antichissimo sistema, la musica si divideva in sei, o più generi, ch' ora per brevità si ommettono; perciò oggigiorno non se ne conosce più che alcuno di nome (2). Nella pratica oltre li tre generi suddetti viene la musica distribuita in vocale, ed istromentale, l' uso della quale è abbastanza noto (A).

(1) Gli antichi pretesero che il canto avesse origine dal soave gorgheggio di varii canori augelli, e che essi additassero agli uomini li differenti suoni della voce; ma ciò non è verosimile.

(2) *Nous ne connaissons plus que de nom le genre* métrique, poëtique, rythmique *et* hypochritique; *quoique nous appliquions encore la musique aux vers, à la poësie, à la danse, et aux pantomimes. Nous la partageons aujourd'hui en vocale et instrumentale, en diatonique cromatique et enharmonique etc.* (*Erudition complète de Monsieur Blelfeid pag.* 183.)

§. IV.

Del Genere Diatonico.

La diatonica denominazione proveniente dal Greco, che significa andar per tono, non è altro che una semplice progressione melodica di voci gradatamente espresse in un sol tono come per esempio cominciando dal *cesolfaut* soprano ascendendo sino all'ottava, o alla quinta decima, e parimenti discendendo per grado, od anche per salto, come appare alla T. I., esemp. 1. La prima nota di questa scala viene in Francese denominata *tonique*, *diapason* in Greco, che in Latino significa *octava consonantia*: *diatrion* la terza del suono, *diatesaron* la quarta, e *diapente* la quinta (1), dalla cui prima voce *tonique* pare ne sia derivato la scala denominata *diatonica* (2), genere in cui si contiene due suoni consecutivi, e un semitono maggiore, motivo per cui appellasi scala semplice o progressione *melodica*, colla quale da noi si distingue il primo genere musicale (B).

L'uso del genere diatonico è il più facile, ed il più chiaro, perciò deve servire pel contrappunto semplice, sorta di composizioni a due voci, come p. es. a basso e soprano, che serve per le prime lezioni degli alunni. Il medesimo si può anche usare per comporre delle canzonette facili, come quelle coll'accompagnamento di chitarra, le quali riescono intelligibili a qualunque ceto di persona, e facilmente serbansi nella memoria. Alla Tav. II. ho esposto un'arietta nel genere diatonico, appunto per dare un'idea della chiarezza e facilità, con cui si possono comporre. Con sei versi avrei potuto far un'aria molto più cantabile, ed estesa alquanto; ma avendo voluto servire alla poesia, ed essendo assai difficile il non esser monotono in un genere di componimento,

(1) Alcuni Autori attribuiscono l'origine di questi nomi a Pitagora, che imparò la musica dagli Egiziani; immaginò egli una regola o misura de' toni, che fu denominata *Helicon*; inventò pure un istrumento chiamato *Tetracordo*; e quindi con molte esperienze ne inventò un altro di otto suoni denominato *Ottacordo*.

(2) *Ce terme répond dans la pratique à celui de son principal* (*ibid. pag.* 415.).

in cui non si permette veruna modulazione, mi convenne perciò esser breve, facile, e chiaro per quanto me lo permisero il senso delle parole, ed il savio precetto « *expedita, et profluens in dicendo vel in scribendo celeritas.*

§. V.

Del Genere Cromatico.

La scala *cromatica* comunemente chiamata *scala semitonata*, perchè si forma di semitoni (*Ved. Tav. I., esemp.* 2, 3.), serve pel contrappunto del secondo genere, cioè d'un genere più collegato del primo, con cui si formano delle melodìe, e delle composizioni sublimi, espressive, e difficili.

Il genere cromatico (1) venne appellato da' Greci, perchè essi lo segnavano con dei caratteri di colore per qualificare in tal guisa il semitono minore, che in esso ha luogo (2). Questo genere appartiene più al tono minore, che al tono maggiore, ma per conoscerlo in pratica anche ne' toni omologhi, gli accompagnamenti numerici formati sopra qualunque scala del modo minore, costituiranno una specie di genere, che potrà chiamarsi *semicromatico* (C). L'abuso di questa sorta di melodìa armonica non può che nuocere qualunque composizione specialmente scritta nello stile *drammatico*, perciò si deve questo adoperare con giudizio per non incorrere ne' difetti enormi, che tolgono il buon esito della musica, ed il merito di chi la possiede egregiamente (D). Veggasi intanto alla Tav. XI. un'aria coll'accompagnamento del *Piano-forte* da me composta in genere *Cromatico*, come esige il senso affettuoso delle parole tratte dai canti di Salomone, e ciò solo per dar un'idea agli studiosi del modo di regolare l'armonìa in tal sorta di composizioni. Al n.° 2, e al n.° 4, si sono marcate nell'aria due transizioni enarmoniche, le quali si permettono come licenza, non essendo istantanee.

(1) Vale canto figurato.

(2) *Le bémol appartient à ce genre qui fut inventé dès le tems d'Alexandre le Grand par Timothée Milesyen* (*idem pag.* 184.).

§. VI.

Del Genere Enarmonico.

Il genere enarmonico appellato anche *genere misto*, vuol dire un *comma* (1), ossia la differenza del semitono minore a quella del semitono maggiore, che si adopera anche col doppio *diesis* ✕, detto *diesis enarmonico*, e col doppio *bemolle bb*: ma d'ordinario non viene distinto che nelle melodìe, o armonìe composte intieramente ne' toni maggiori bemollizzati, od anche diesati, e giusta il moderno sistema, si caratterizza anche coll' uso frequente delle transizioni enarmoniche, le quali consistono nella diversa pratica d'impiegare gli accordi di settima diminuita, di settima minore, e di quinta o sesta eccedente, rivoltandosi in modo, che invece di risolvere in un tono, risolvano in un altro, come appare alla Tav. III., fig. 1, 2, 3. Questo genere è atto ad esprimere la mestizia, la disperazione, ed i più tetri avvenimenti, e praticandolo co' dovuti riguardi, si può maestosamente variare l'armonìa; per modo d'esempio, con una quinta eccedente, che prima ascende alla sesta maggiore di *do*, fig. 6, portando al basso la sua terza, e ponendole sopra un *si* diesis in vece del *do* diesis, si forma un'altra quinta eccedente, con cui dal tono di *fa*, recandosi in quello di *la* maggiore si fa una modulazione, che riesce del tutto armoniosa e nuova, come alla fig. 7; e sebbene il *do* naturale, e il *si* diesis siano in iscritto note diverse, pure all' orecchio sembrano due suoni equisoni; ed infatti sul cembalo risultano un' ottava, ciò che prova bastantemente che la transizione è realmente enarmonica per essere formati li due accordi di quinta eccedente cogli stessi suoni, ma impiegate diversamente (E).

L' esempio 7 della Tav. I. dimostra le figure enarmoniche, che nelle scale si contengono. Le due note legate al dissopra indicano un suono eguale (sebbene possa esservi la differenza di un *comma*, che

(1) *Comma*, val quarto di semitono, minimo intervallo che nel greco sistema usavasi progressivamente nell'armonía.

però in pratica non si conosce), ed i numeri sovrapposti indicano poi le figure della scala diatonica, che è compresa nell'enarmonica per dimostrare che dessa partecipa d'ambo gli anzidetti generi.

CAPITOLO SECONDO.

§. I.

Dei Moti.

I *moti* sono di tre sorta, cioè il moto *retto*, il moto *contrario*, e il moto *obliquo*. Il moto retto si fa quando due parti, che cantano o suonano insieme, seguonsi per grado, o per salto in via retta (Tav. III, esemp. 2); il moto contrario si è quando una parte ascende, e l'altra discende (Tav. III, esemp. 3); e il moto obliquo si forma allorchè una delle parti qualunque se ne sta immota sullo stesso suono, frattanto che due o più parti si rinnovano per salto, e per grado ascendendo o discendendo (Tav. III, esemp. 4.).

Il moto retto è il più difficile per evitar gli errori, massime nelle composizioni a tre, e a quattro; perciò nelle composizioni a più parti sarà preferibile l'uso frequente degli altri due moti.

§. II.

Della Consonanza e Dissonanza.

Dal solo nome non è difficile il concepire che la consonanza sia un suono piacevole. Dessa consiste in due suoni diversi, li quali eseguiti contemporaneamente per la grande analogia, che havvi tra loro, sembrano un solo suono, e ciò si rimarca sovra tutto nell'*ottava*, che è la più perfetta consonanza, essendo essa formata di due intervalli equissoni. Al contrario la dissonanza è quella che reca all'udito

un non so che di aspro, per essere formata di due suoni totalmente dissimili, come *si fa*, *fa sol*; ciò nulla meno le dissonanze sono necessarie, perchè assai contribuiscono alla varietà degli accordi, e possono rendersi anche piacevoli all'orecchio (1), sapendole ben preparare, e risolvere secondo l'ordine della melodìa, e dell'armonìa.

§. III.

Delle Quantità delle Consonanze e Dissonanze.

Presso li compositori antichi le consonanze erano quattro, cioè la terza, la quinta, la sesta, e l'ottava, e tre le dissonanze, cioè la seconda, la quarta e la settima. L'esperienza poi dei moderni ci ha fatto conoscere che il numero deve essere molto maggiore non solo, ma che la quarta non è una dissonanza; perchè ha la stessa origine delle altre, e il suo rivolto forma una quinta, che è una consonanza perfetta (F). Le consonanze vere adunque sono sette (V. Tav. IV, esemp. 1), come la *terza minore*, la *terza maggiore*, la *quarta naturale*, la *quinta naturale*, la *sesta minore*, la *sesta maggiore*, e l'*ottava* (2). Le dissonanze poi sono tredici, cioè le *tre seconde*, le *due terze*, la *quarta-diminuita*, la *quarta eccedente*, la *quinta-diminuita*, e *quinta eccedente*, le *due seste*, e le *tre settime* (V. Tav. IV, esemp. 2.): alcuni ammettono fra le dissonanze anche la nona minore e maggiore; ma non sono eglino due suoni equisoni, l'uno essendo l'ottava della seconda minore, e l'altro l'ottava della seconda maggiore? Se per formare una bella armonìa è d'uopo conoscere l'origine degli accordi, la loro qualità, il numero

(1) *Mais les dissonances mêmes peuvent être rendues très-agréables à l'oreille, et faire le charme de la musique* (*ibid. pag.* 189.).

(2) L'ottava è consonanza così perfetta che dicesi ancora equisona cioè d'ugual suono, e perciò sia l'ottava semplice, sia raddoppiata, cioè decimaquinta, sia triplicata, cioè vigesimaseconda, sarà sempre equisona, sebbene la decimaquinta sia più sensibile dell'ottava per essere più distante di questa dal grave all'acuto, o viceversa dall'acuto al grave. Tutte le consonanze sono derivate dal rivolto della *Triade* armonica (Fig. I.), come appare all'esempio citato.

e il rispettivo loro rivolto, è indispensabile altresì il determinare senza equivoco la quantità degli intervalli, che formano le consonanze e dissonanze comprese tra lo spazio d'una sola ottava; che se nel numero di queste si volessero calcolare anche li suoni, che oltrepassano la detta ottava, non si potrebbe tanpoco riconoscere un dato numero di accordi, e molto meno contrarre in un col parere dei Classici la differenza degli intervalli, per motivo della diversa estensione de' varj istromenti; perchè se si pone fra il numero de' suddetti la *nona minore*, e la *nona maggiore*, o undecima, si dovrà non meno calcolarvi fra questi anche la *duodecima*, la *quintadecima*, la *diciottesima*, la *ventesimaquinta*, ec. incominciando dal grave, ed ascendendo sino agli acuti per tutta l'estensione di un piano-forte, di un violino, o di uno stromento qualunque, e in tal modo le consonanze e dissonanze non saranno più nè 7, nè 12, nè 19, nè 21; ma o si limiteranno all'estensione del canto, o si aumenteranno a quella d'uno stromento, il di cui numero sarà sempre indeterminato. Falsa opinione ella è questa adunque, mentre è abbastanza evidente, che gli intervalli successivi all'ottava non sono che suoni equissoni, appunto perchè derivano e traggono la loro origine dalle prime consonanze suddette (G).

§. IV.

Dell' Intervallo.

Chiamasi intervallo quello spazio o distanza, che esiste fra due suoni diversi successivamente eseguiti, come *do re, si do*, ec. sino all'ottava sull'estensione d'un organo, o di un piano-forte, che contiene sei ottave: pare che il numero degli intervalli sia grande, ma dessi non si debbono riconoscere e distinguere che entro lo spazio di otto voci concernenti il semitono minore, e maggiore. Il più piccolo intervallo ritrovato colle matematiche, è il *comma*, il quale da' Greci veniva diviso in tre specie, ma nel nostro sistema egli è il *semitono minore*, che consta di quattro comme, e il *semitono maggiore* di cinque, essendo il tono formato di nove parti, che diconsi *comme*.

Il semitono minore si è quello, che esiste fra due suoni contigui e dello stesso nome, come *si* b, e *si* naturale (Tav. IV, fig. 1), ovvero *do* e do diesis (fig. 2.). Il semitono maggiore parimenti esiste fra due suoni contigui, ma di un nome diverso, come fra il *mi* e il *fa* (fig. 3.), o fra il *si* e *do* (fig. 4.).

Nella scala diatonica avvi anche il tono minore, e maggiore; il maggiore sta fra la quarta e la quinta, e il suo rapporto è di 8 a 9: il minore fra la terza minore e la quarta, che è in ragione di 9 a 10.

§. V.

Del Numero degli Intervalli praticabili, e della loro differenza.

Gl'intervalli praticabili sono vent'uno, cioè la *seconda minore* composta di un semitono maggiore; *seconda maggiore* composta di un tono; *seconda eccedente* composta di un tono, e di un semitono minore; *terza diminuita* composta di due semitoni maggiori, corrispondenti a 10 comme, la qual diminuzione sul cembalo non risulta che di un tono, come la seconda maggiore; la *terza minore* composta di un tono, e un semitono maggiore; *terza maggiore* composta di due toni; *terza eccedente* composta di due toni, e un semitono minore; *quarta diminuita* composta di due toni; *quarta naturale* composta di due toni, e di un semitono maggiore; *quarta maggiore* o *tritono*, composta di tre toni; *quinta diminuita* composta di tre toni e un comma; *quinta naturale* composta di tre toni, e un semitono maggiore; *quinta eccedente* composta di quattro toni; *sesta minore* composta di tre toni, e due semitoni maggiori; *sesta maggiore* composta di quattro toni, e un semitono maggiore; *sesta eccedente* composta di cinque toni; *sesta diminuita* composta di tre toni, e un semitono maggiore; *settima diminuita* composta di quattro toni, e un semitono maggiore; *settima minore* composta di cinque toni; *settima maggiore* composta di cinque toni, e un semitono maggiore; *ottava* composta di sei toni (H). Tutti gli intervalli maggiori ordinariamente devono ascendere, e gli intervalli minori devono discendere; l'ottava non può essere nè alterata, nè diminuita, essendo quella che racchiude li suoni principali,

ossia l'intiero calcolo degli intervalli. *Nec alterare, nec minuere diapason.* Li suddetti intervalli retti, allorchè si rovesciano trasportando nell'acuto il basso, o viceversa nel basso l'acuto, producono un accordo diverso, ossia una consonanza o dissonanza di diverso nome, sebbeue siano formati colle stesse figure. Es. gr. una seconda minore darà una settima maggiore; una seconda maggiore darà una settima minore, ec. come appare all'esemp. 3 della Tav. IV. Conviene osservare altresì che ogni intervallo si fissa sempre sopra qual siasi nota del basso, e non al disotto del medesimo, essendo questo propriamente la base, e per così dire il fondamento primario dell'armonìa e di qualunque accordo. Li medesimi intervalli perciò si scrivono comunemente un'ottava più alta della nota del basso, come si è dimostrato nell'esempio anzidetto; onde lo scrittore non meno che l'accompagnatore sappia conoscere l'effetto, che producono gli accordi tanto congiunti, che disgiunti o separati nella minore, o maggior distanza, acciò questi in tal guisa si sappiano praticare, giusta le regole dell'ottava (I).

CAPITOLO TERZO.

§. I.

Dell' Accordo.

Due o più suoni combinati secondo le regole dell'armonìa, ed eseguiti in un sol tempo formano l'accordo, e questo si divide in quattro diverse forme, cioè accordo *semplice*, accordo *completo*, accordo *diretto*, e accordo *inverso*. L'accordo semplice viene formato di due soli suoni, e appellasi anche *accordo imperfetto;* per conseguenza sarà completo l'accordo formato di tre o quattro suoni; viene poi chiamato diretto quando il suono fondamentale, che lo ha formato, rimane al disotto degli altri suoni dello stesso accordo, ed inverso allora quando il detto suono fondamentale vien posto al disopra delli medesimi suoni formanti l'accordo, oppure distribuiti in varie parti

superiori, come puossi rilevare nella Tav. VI delle cadenze ed accordi, alla fig. 6, il cui accordo di settima diminuita ha tre rivolti, coi quali si formano tre modulazioni diverse (V. fig. 7, fig. 8, fig. 9, fig. 12), oltre quelle, che le sono derivate per la varia desinenza del basso. Nella Tav. X poi si veggono altresì tutti li rispettivi rivolti degli accordi derivati dalla *triade armonica maggiore* e *minore*, e dalla *triade addizionata*. Una tale trasposizione di note, o di suoni chiamasi rivolto d'armonìa, poichè si forma colle stesse figure, che si pongono ora al disotto, ora al disopra degli accordi suddetti.

Li medesimi accordi quindi si riducono in consonanti e dissonanti secondo la qualità degli intervalli, che richiedono. Due sono inoltre gli accordi fondamentali, il primo si è il consonante della tonica, come *do mi sol do* (V. Tav. V., fig. 1.), e l'altro il dissonante della quinta, come *sol si re fa* (Fig. 2.), perchè da questi due accordi ne derivano quasi tutti gli altri, che per tale motivo vengono chiamati accordi derivati, e sono di varie specie. L'accordo consonante perfetto può avere la terza minore e maggiore, e il dissonante ha sempre la terza maggiore; però alcuni degli accordi dissonanti inversi o derivati possono avere anche la terza minore, secondo che la modulazione lo esige e la qualità del tono.

§. II.

Della Quantità e Qualità degli Accordi, e del loro impiego.

L'armonìa è suscettibile di un'immensa varietà di accordi; perciò non v'ha dubbio che si possa agevolarne la pratica e renderne l'arte meno scabrosa, se non si determina il numero degli accordi praticabili, e de' più moderni non solo; ma è d'uopo conoscere anche l'effetto, che producono tanto gl' indiretti che gl' inversi, i semplici e completi, senza ignorare su quale consonanza o dissonanza li medesimi debbono risolvere, per esprimere col suono o col canto qualunque siasi affetto dell'animo.

L'accingersi allo scioglimento di tutte queste cose necessarie (come sarebbe lo scopo mio principale), non è certo lieve impegno, ma

io ciò nonostante mi vi proverò coll' esporvi sott' occhio, o dilettanti, tutti quegli accordi, che nell' armonìa, e nel contrappunto sono necessarj; escludendo però quelli, che all' Aritmetica appartengono ed alle progressioni armoniche di Plutarco, d' Aristotele, e di altri antichi Filarmonici Greci, o Ebraici, che l' udito grossolano avevano per tollerare quelle melodíe, e quegli accordi, che dal delicato nostro orecchio non sarebbero soffribili.

Pria però di conoscere la tavola generale di tutti gli accordi è necessario sapere, come si praticano sulla scala diatonica, esercitandosi a scriverne alcuna anche a tre parti; riducendo in note que' numeri, ch' io ho posto sulle prime scale, cioè sulla *diatonica* e sulla *semicromatica*, quindi trascrivere le altre in diversi toni, co' rispettivi accordi da me praticati, giusta le regole dell' accompagnamento moderno. Quelle dell' antico accompagnamento si possono rilevare dai numeri sovrapposti alla detta scala *diatonica*, da cui si vede che la *prima* del tono esige terza e quinta, la *seconda* vuole quarta e sesta, la *terza* terza e sesta, e la *quarta* vuole ascendendo quinta e sesta, e discendendo vuole seconda, quarta, e sesta (V. come alla Tav. V, esemp. 1., li di cui numeri spiegano abbastanza senza qui ripetere in iscritto quelle regole, che sono assai poco usitate, massime gradatamente, e che sono state dettate sino dai maestri del 700.). Si avverte inoltre che scrivendo gli accordi della detta scala diatonica a quattro parti si può aggiungere la terza e l' ottava a quegli accordi, in cui non sono espressi, ma bensì sott' intesi tanto nel tono maggiore, che nel *tono minore*. Quindi è d' uopo osservare, che l' accordo di sesta maggiore alla sesta nota del tono discendendo, non si conviene nel *genere diatonico* non essendo permessa, come s' è già detto, in questo genere veruna modulazione, ma essendo il medesimo tollerato, perchè fa buon effetto, sarà praticabile, come una licenza armonica; che se si vuole a rigor di legge accompagnare la detta scala diatonicamente, si potrà togliere la modulazione col mezzo della settima risolvente alla sesta, come si è praticato all' esemp. 3, Tav. V. *B*.

§. III.

Accompagnamenti variati sulla scala suddetta.

L'esempio quarto rappresenta un basso, che ascende *diatonicamente* sin all' ottava accompagnato da accordi totalmente diversi dai primi, formando così un' armonía assai più variata: l'accordo di quinta diminuita, che è il rivolto del *dissonante* fondamentale, il cui basso è la lettera *B* non può diversamente modulare che al tono della quarta, essendo un intervallo minore, che deve discendere; quindi si passa al tono minore della sesta mediante una *cadenza finta*, da cui facilmente si torna al suono primiero col semplice accordo di sesta, il cui basso fondamentale sarebbe la lettera *D*, ed *A* quello dell' accordo di seconda. Poi sullo stesso basso discendente si può modulare *cromaticamente*, girando tutti li toni sempre cogli stessi numeri da me praticati coll' esemp. 5, formando una catena armonica su tutte le scale diatoniche, le quali gradatamente riconducono al tono, ove si è incominciato la suddetta.

Pria però di porre in pratica tutto questo nel modo da me prescritto, lo studente incomincierà ad intraprendere almeno le prime regole di contrappunto sul metodo della seconda parte di quest' opera, non essendo la prima parte esposta ad altro oggetto, che per apprendere teoricamente, pria che in pratica, tutte le regole dell' armonìa.

Pertanto essendo atte codeste regole alla varietà delle modulazioni, non che soggette in parte alla fervida immaginazione del compositore, è d' uopo non ignorare in quanti modi si possano accompagnare anche le *semicromatiche* scale, per cui ho creduto opportuno di aggiungere alla Tav. V, esemp. 6 un' altra scala co' numeri d' accompagnamento diversi da quelli dell' esempio 2, che si potrà esercitare in tutti li toni minori: e sebbene rarissine volte, e quasi mai si trovi nella musica un basso, o una parte qualunque diatonica, che esiga una simile progressione d' accordi d' egual valore, siccome se fosse espressa in crome e semicrome in un tempo allegro, tutte le note non sarebbero suscettibili ad un accordo diverso, fuorchè gl' intervalli principali, come la 1.ª o l' 8.ª, e 4.ª o 5.ª (Ved. es. 7.), pure a me sembra utile anche il suindicato

sistema, per avvezzare il cantante a sostenere e filare la voce nel solito esercizio delle scale sopra qual siasi modulazione, non che per assuefare lo scolare di contrappunto a conoscere li diversi numeri delle scale *diatoniche*, e *semicromatiche* ad oggetto di saperli disporre a suo tempo ne' diversi componimenti.

Dopo questo sarà utilissimo conoscere il rivolto degli accordi fondamentali consonanti e dissonanti, e loro derivati onde praticarne alcuni a memoria nelle prime lezioni del contrappunto a tre parti. Ho esposto a tal oggetto nella Tavola X una serie d'accordi tutti praticabili nell'armonìa, l'uso de'quali non ammette eccezione d'alcuna sorta; mentre li consonanti maggiori o minori possono essere seguiti da dissonanti, e da altri consonanti minori e maggiori; e al contrario li dissonanti per lo più devono esser seguiti da accordi consonanti, perchè tante dissonanze consecutive rendono l'armonìa stucchevole ed annojano piuttosto che allettare.

Il secondo rivolto dell' accordo consonante fondamentale sembra essere eguale all'accordo di sesta maggiore della *tonica*, essendo formati ambedue cogli intervalli di *quarta* e *sesta maggiore*, e *minore*; ma si possono anche distinguere, l'uno essendo un rivolto formato sulla *dominante*, e l'altro essendo formato sulla *tonica*, e questo è il primiero accordo fondamentale di *sesta maggiore*. Dicasi lo stesso degli altri due di *sesta minore* segnati colla *B*, sebbene che amendue traendo la loro origine dalla triade *do mi sol* sono considerati come un solo accordo parimenti come quelli negli altri toni.

§. IV.

Degli Accordi di quinta e di sesta eccedente.

L'accordo che si forma coll'intervallo un semitono più alto della quinta naturale unito alla terza, appellasi di *quinta eccedente*, appunto perchè alterandosi d'un semitono mediante il *diesis*, che si pone avanti al detto intervallo di quinta, pare all'orecchio che il suono ecceda o sorpassi i limiti della sua naturale intonazione, formandosi per così dire eccessiva la dissonanza quantunque perfetta; ed ecco il motivo

per cui venne appellata *quinta eccedente.* L'uso di questa è noto, ed è ottimo quando s'adopra per qualche molle espressione in un pezzo di musica sentimentale (V. Tav. III, fig. 6.).

La sesta parimenti può essere aumentata d'un semitono, e si appella *eccedente*, o *accresciuta.* Questo accordo potendosi formare, e risolvere in varii modi, produce nell'armonìa mirabilissimi effetti. In primo luogo si forma sulla sesta nota d'un tono minore con terza maggiore, quinta naturale e sesta eccedente, che cade sulla *dominante*, per ivi passare alla *tonica* del *modo maggiore* (ibid. fig. 10.), oppure per preparare la cadenza nello stesso tono minore, come alla Tav. VI, fig. 1. Inoltre il detto accordo si fa con *terza* e *quarta*, e *sesta eccedente* risolvendo solamente sulla nota segnata col *D*, fig. 3, nota fondamentale dell'accordo consonante, che può servire per una sospensione, o per esprimere un atto d'ammirazione, od uno di sorpresa. Quindi si forma l'accordo di sesta eccedente sulla tonica del modo maggiore co' numeri indicati, modulandolo a piacere ne' modi espressi alla Tav. VI, e come fig. 4 e 5, avvertendo che quell'accordo non si può rovesciare, e che se adoperansi li due accordi di quinta e di sesta eccedente con troppa frequenza, e in qual siasi pezzo musicale, in allora non si ottiene giammai l'effetto bramato.

§. V.

Distinzione e Quantità degli accordi di sesta.

Sette sono gli accordi che si possono formare coll'intervallo di *sesta*, quali si distinguono come segue. Il primo si chiama semplicemente accordo di sesta, ed è il primo rivolto dell'accordo consonante, ove la terza è trasportata al basso. Il secondo si chiama accordo di *quarta* e *sesta*, ed è il secondo rivolto del suddetto accordo. Il terzo dicesi di *sesta minore*, il quale viene unito agli intervalli di terza e quarta, che formansi sulla quinta di un tono minore. Il quarto è quello di *quinta diminuita*, e *sesta*, il quale comunemente si forma sulla seconda del tono minore, o maggiore (come fig. 7 ibid.) Il quinto è l'accordo di *sesta aggiunta*, il quale è un accordo consonante, a cui si aggiunge

la detta sesta, e non si pratica che sulla tonica, o sulla quarta e quinta d'un tono maggiore; di modo che se si fa ascendere di un tono la detta sesta unitamente al basso, rimanendo obbliqua la quinta, in allora il basso forma una cadenza semplice (V. fig. 17.). E se invece si fa ascendere la *sesta* solamente di un semitono, lasciando ferma la detta quinta cogli altri intervalli, allora si può fare una *cadenza finta*, o una *cadenza composta*, secondo piacerà meglio al compositore (V. fig. 18); e in tal modo salvando la *dissonanza* di *sesta*, dopo averla una volta eseguita, potendo modulare a piacere, questa licenza armonica viene perciò chiamata *doppio impiego*. Il sesto poi egli è un accordo consonante minore, a cui si aggiunge la sesta parimenti minore, come figura 19. Inoltre il settimo accordo si è quello di sesta eccedente come *si*, *b*, e *sol* diesis già innanzi dimostrata, l'uso del quale si spiegherà più avanti. Teoricamente si conosce anche l'accordo di sesta diminuita, come *do* diesis, *la b* nella ragione di 125 a 192, ma non essendo usitáta ed affatto estranea all'armonìa, non giova punto qui farne la spiegazione.

§. VI.

Dell'Accordo di Settima diminuita.

Oltre gli accordi di quinta e di sesta eccedente sono praticabili anche gli accordi di *settima diminuita*, come si è dimostrato nella tavola degli intervalli, dai quali si può sortire in diversi modi: 1.° Questo si può risolvere sulla *tonica* del tono minore, o maggiore, come fig. 6, essendo il basso fondamentale un intervallo maggiore, che deve ascendere, ovvero formando colla detta settima un accordo di sesta minore, che con un altro poi di *terza maggiore*, o *settima minore* si fa *cadenza* alla quarta del tono, come ibid. fig. 15. 2.° Questo accordo si può rovesciare ponendo la sua terza al basso, e si ottiene un accordo di *sesta maggiore* con *quinta dim nuita*, il quale può risolvere parimente sopra un accordo consonante maggiore o minore, fig. 7, ovvero sopra la quinta di un modo maggiore co' numeri di 4ª, 6ª, e 8ª, per un atto di cadenza, fig. 8: rivoltando ancora il suddetto accordo di settima, e ponendo al basso la sua quinta, s'ottiene un accordo di *tritono*

con *terza minore* e *sesta*, il cui basso può discendere un semitono per un accordo di sesta maggiore, fig. 9, oppure può discendere un tono per passare ad un accordo di *quarta* e *sesta*, la di cui quarta sarebbe la terza minore, suddetta fig. 10. Può inoltre discendere un semitono rimanendo obbliqui il *tritono* e la *sesta*, formando in tal guisa un accordo di *settima minore* con *terza maggiore*, e *quinta*, fig. 11. Finalmente portando al basso la detta settima diminuita, se ne ottiene un altro di *seconda eccedente*, il cui basso deve necessariamente discendere alla quinta del tono relativo al detto accordo, fig. 12, parimenti formandone un altro di *quarta* e *sesta minore*, o *maggiore*, come alle fig. 13 e 14, secondo può esigere l'espressione della melodía, o il carattere della composizione, per cui devono essere impiegati li suddetti accordi piuttosto di rado, ad oggetto di non confondere la melodía coll'armonía in modo tale, che non se ne possa distinguere l'effetto. Tre sono gli accordi, che risultano, come si è dimostrato, dal rivolto di quello di settima diminuita, e da questi quattro accordi si può sortire o modulare in dieci maniere. A tale oggetto ho esposto alla Tav. VI gli accordi sovr'indicati risolti e combinati, secondo le regole della modulazione, in tutti i modi possibili; perciò lo scolaro difficilmente potrà errare occorrendole di adattare in qualche componimento gli accordi di settima diminuita, o alcuno de' suoi derivati. Ben vero si è, che dovendo distribuire gl'intervalli a più parti, non ne sarà egli totalmente sicuro dell'esito, ma coll'esercizio, e coll'esperienza si supera ogni cosa. *Artis praecepta, actu perficere, et experientia docere.*

§. VII.

Degli Accordi di Licenza.

Con molte dissonanze ben disposte, ed allontanate in modo, che nell'armonía non producano alcun effetto disgustoso, si formano gli accordi così detti di *licenza*, i quali servono ad aggrandire, o variare maestosamente la composizione.

Molti possono essere gli accordi di licenza aritmeticamente disposti, ma pochi sono quelli, che dall'armonico-pratico vengono prefissi; e

perciò necessario mi sembra di escludere, o dichiarare inutili i primi, col rimarcare l'uso, e l'effetto sicuro de'migliori. Alcuni di questi si formano sopra di un basso obbliquo chiamato pedale, come sarebbe un *re*, con 3, 5, 7, ed *equissono* di *seconda maggiore* (fig. 20 e 21, Tav. VI), oppure con quarta, sesta minore, e settima maggiore risolvente all'ottava (fig. 22), altri poi si formano anche isolati; ma conviene prepararli per salvare in parte le dissonanze, che li compongono (come figura 16). D'altra specie ve ne sono; ma senza qui farne la spiegazione, gioverà meglio per la pratica osservarli sulla Tav. IX, ove sono compresi sovra un basso-pedale tutti gli accordi di licenza, che si possono praticare nell'armonía. La lettera *C* indica gli accordi consonanti fondamentali, e la *D* i dissonanti pure fondamentali, che vi sono espressi, e frammischiati per togliere una successione troppo aspra di accordi dissonanti arbitrarj.

Tutti gli accordi praticabili nell'armonìa, compresi quelli di licenza, si riducono al numero di ottantasei in circa, oltre quelli, che traggon origine dai primi accordi consonanti fondamentali segnati co'numeri arabici, i quali non sono che una replica dei tre accordi suddetti, sebbene espressi in altro tono, e questo numero non si può amplificare, nè diminuire. Alcuni autori pretendono d'averne trovato un numero anche maggiore di questo; ma senza nuocere al loro merito, debbo dire, che se si vogliono raddoppiare gli accordi, che si praticano tanto ne'dodici toni maggiori, che ne'dodici toni minori, e negli altri composti, se ne possono trovare più di cento; ma in effetto poi saranno sempre li medesimi accordi sotto lo stesso nome trasfigurati in diversi toni, più o meno diesati o bemolizzati, e connessi co'ventuno soli da me sovr'indicati intervalli diretti o inversi, duplicati, triplicati, o quadruplicati, ec. (K).

CAPITOLO QUARTO.

§. I.

Del Basso fondamentale.

Il basso fondamentale egli è mai sempre quello, che regge l'armonía, e perciò il vero fondamento o la base dev'essere d'ogni ben regolata, o scientifica composizione. Le note essenziali del basso fondamentale sono quelle soltanto, che trovansi sotto gli accordi consonanti e dissonanti delle *triadi* seguenti, come:

5	6	7
3	5	5
		3

do fa sol, quali servono per le cadenze, nel rivolto de' quali si vuole generalmente, che li suoni fondamentali trovinsi al disopra distribuiti nelle parti, che formano il detto rivolto, e la ragione è incontrastabile. Egli però è evidente che costringendo il compositore (giusta l'antico sistema) a servirsi solamente dei tre accordi di triade suindicati per uso del basso fondamentale, rivoltando li medesimi, il detto basso eseguirebbe tutte le note della scala *diatonica*, come appare all'esempio quinto della Tavola III, e ciò nondimeno tali note possono essere fondamentali, perchè sono derivate dal convenevole impiego, e dall'unico rivolto dei tre principali accordi della *triade* suddetta. Dunque il basso fondamentale potrà esprimere (senza tema d'errare) tutti gli intervalli consonanti della scala tanto maggiore, che minore, eccettuata però la seconda nota del tono, che non può essere fondamentale, essendo il principale intervallo dissonante della scala diatonica, e perciò nel caso in cui sia d'uopo passare alla quinta del tono, potrassi la medesima porre in pratica come fondamentale, non essendo in allora considerata come seconda, ma piuttosto come quinta del tono, in cui si modula. Si osservi inoltre, che il basso fondamentale deve essere talmente sottomesso alle leggi della modulazione, che non si lasci giammai dimenticare il tono in cui distinguesi la melodìa, fuorchè per indicare senza veruna incertezza il passaggio a qualche tono

diverso (V. gli esempj della lez. 6, T. III, Parte II.). Bisogna quindi notare che nel genere *cromatico* ed *enarmonico* ella è assai più difficile la scelta delle note fondamentali, massime nelle composizioni a più parti, in cui è facilissimo incorrere nell'assurdo di notare al basso un secondo, e viceversa: perciò, pria di formare un accordo, sarà utilissimo riflettere qual è quella nota, che sola lo può reggere, e che è più atta delle altre alla regolar progressione del basso suddetto (V. esemp. 1, della Tav. III, Prate prima.).

§. II.

Del Basso continuo.

Basso generale ossia *continuo* venne appellato per essere egli composto d'una progressione di note variate, e ripetute secondo l'ordine dell'armonìa contenendo oltre le note del basso fondamentale, anche la maggior parte degli intervalli dissonanti (L). Egli suona continuamente, frattanto che una o più parti d'orchestra suonano a solo, o accompagnano il cantante, e qualche volta anche nelle pause ei seguita il suo movimento primiero; perciò si è che chiamasi basso continuo. Da alcuni teorici si crede inventato e posto in uso verso il 1600 da un Italiano denominato Lodovico Viadana o Viana.

Non si potrà ben comporre in pratica un basso continuo, senza conoscere perfettamente la progressione, e la regola del basso fondamentale, da cui dipende l'effetto della musica sentimentale. A tal uopo si potrà ricorrere alla Tavola delle cadenze, e a quella degli accordi, le di cui note, che reggono ciascun accordo (essendo fondamentali, siccome la base primiera de' medesimi), si metteranno in pratica giudiziosamente, ogni qual volta occorre di fare una modulazione, e di adoperare un accordo, che non sia fondamentale; e in tal guisa operando si evita il rischio di sbagliare la scelta del basso, e la progressione delle note fondamentali.

§. III.

Della Cadenza.

Ordinariamente viene formata la *cadenza* dai due suoni del basso fondamentale che discende di quinta e ascende di quarta, come *sol do* o *do fa*, sopra de' quali si veggono li due accordi fondamentali, cioè il consonante e il dissonante, che l' uno cadendo, e risolvendo sull'altro, cioè sulla tonica, formano essi un'armonía, chiamata cadenza, la quale significa fine o riposo (1), perchè appunto ella serve pel fine d'un periodo musicale, o di una intiera composizione; questa si può fare altresì con due accordi consonanti successivi, purchè rigorosamente l'ultimo sia semplice e non completo, per evitare la stucchevole armonía di più quinte consecutive, le quali sebbene coperte non lascierebbero del tutto soddisfatto l'orecchio (M). La cadenza è necessaria nella musica, siccome è d'uopo nel discorso la chiusa del periodo per dividere un sentimento dall'altro. Ella è adunque indispensabile al Compositore, non meno che all'esecutore per indicare a chi l'ascolta l'esatta distribuzione de' varii sentimenti, e delle frasi, che ne' pezzi musicali si contengono. Varie classi di cadenze si danno, distinte come segue.

§. IV.

Distribuzione delle Cadenze.

Secondo il sistema di varj Teorici, le cadenze vengono divise in quattro classi, e sono la *cadenza armonica*, la *cadenza aritmetica*, la *cadenza rotta* o *finta*, e la *cadenza composta:* ma per la pratica però non se ne devono distinguere che di tre sorta, secondo la teoria moderna, e queste sono la *cadenza semplice* (per cadenza armonica ed

(1) Ce qu'on appelle acte de cadence résulte toujours de deux sons fondamentaux, dont l'un annonce la cadence et l'autre la termine (*Rosseaux*).

aritmetica), la cadenza *finta* e la cadenza *composta* (*Ved. Tav. VII*, *fig.* 1, 3 *e* 5.), la quale è di varie specie, potendosi la medesima variare in tante guise quanto può variarne la fantasia e la capacità del Compositore (N). La cadenza *armonica* (da me detta semplice) così venne appellata, perchè si forma colla quinta nota del tono, che è la divisione *armonica* dell'ottava, come *sol*, *re*, *sol*, e quella che viene formata colla *sotto-dominante* risolvente alla tonica, come *sol*, *do*, *sol*, chiamasi cadenza *aritmetica* venendo così divisa doppiamente l'ottava col mezzo della quarta del tono, che è in ragione di 3 a 4, e la quinta nella proporzione di 2 a 3; calcolo, che racchiude $\frac{1}{8}$ gradi, ossia un'ottava, come 8, 9 (*V. Tav. VII*, *fig.* 1 le citate divisioni dell'ottava.). Qui inoltre è d'uopo avvertire, che la nota principale del tono chiamasi *tonica*, la quarta *sotto-dominante* e la quinta *dominante*; perchè ciascuna di queste corrisponde in quinta colla tonica, come si scorge alla fig. 2 ibid. Le suddette due cadenze adunque indistintamente considerate, sono da me appellate *cadenza semplice*, perchè si formano con li due soli accordi principali delle triadi armoniche, e triade addizionata, da cui si ottiene una sorta di armonía che indica riposo alla frase, ma non decisa finitiva del periodo musicale; perciò se si volesse terminare un pezzo musicale con una delle suindicate cadenze si commetterebbe un errore, giusta il sistema odierno, a motivo che la settima minore della *triade addizionata* può ottimamente servire per una *transizione enarmonica* o *cromatica*, ma giammai per finale, fuorchè nelle composizioni a otto reali, o a quattro o più parti, in cui è d'uopo a ciascuna voce distribuire un suono diverso per evitare gli errori; altrimenti la settima minore, quanto la sesta aggiunta sulla triade maggiore non lasciano mai pienamente soddisfatto l'udito, ma fanno piuttosto desiderare ancora una frase, o una replica d'una cadenza perfetta. Ben vero si è che la dissonanza prepara e dispone, per così dire, l'orecchio alla consonanza; ma in tutti i casi non è necessaria, e perciò per finire una composizione se non si adopera la dissonanza, si usa lo stesso accordo senza la medesima, che se non è espressa, è sott'intesa (O). (*V. Tav. VI*, *fig.* 2, o *fig.* 2 *Tav. VII.*).

§. V.

Della Modulazione.

Dall'arte di condurre l'armonía e il canto contemporaneamente in diversi toni, non che colla varietà degli accordi si forma la modulazione. Dicesi anche modnlare per tono quando si usa una successione diatonica o cromatica in quella melodía, in cui gli accompagnamenti sono modificati o nel tono medesimo, oppur ne' toni relativi al primiero; che se si trasportasse l'armonía, per così dire, in un tono totalmente disanalogo al primo, allora non sarebbe una modulazione, ma piuttosto una transizione enarmonica (*V. Tav. III*, *fig.* 8 *e* 9.).

Il cambiamento di tono si può fare in due maniere, o coll' accordo consonante, o coll'accordo dissonante tanto del tono maggiore, che del tono minore. Gli intervalli che ordinariamente indicano una modulazione qualunque, sono quelli di *settima minore*, o di *settima diminuita*, o di *sesta eccedente* di *quarta maggiore*, o *eccedente* ecc., come già dissi all'annotazione 2, pag. , cosichè volendo modulare, p. es. dal tono *sol*, alla sua quinta *re*, bisogna far ascendere *diatonicamente* il basso sulla seconda nota, la cui tonica le diventa settima segnata coll'*X*, che mediante la terza maggiore, il basso *la* diviene quinta del nuovo tono (*Tav. VIII*, *fig.* 1.). Quindi se si vuole partire dal tono *sol* anzidetto, per passare al suo somigliante *mi* minore, si può con due soli accordi consonanti, facendo discendere il basso d'una terza, come ibid. fig. 2. Se poi si voglia modulare alla quarta del tono, basterà aggiungere la settima all'accordo consonante, facendo ascendere di quarta il basso, o discendere di quinta (come *fig.* 3.). Si esce parimenti da un tono qualunque col mezzo della cadenza finta cogli accordi di *settima minore*, come ho dimostrato alla Tav. VII, fig. 3 e 4, oppure colla *sesta eccedente*, come appare alla Tav. VI, fig. 4, ove il basso fondamentale della tonica discende sulla settima unita all'accordo consonante maggiore per ivi proseguire al tono maggiore della terza del tono primiero (se così piace), o altrimenti come alla figura 5, la cui sesta eccedente modula al tono minore dell'anzidetta terza. Un'altra specie di modulazione si può

fare colla detta sesta eccedente, partendo, p. e. dal tono *re* maggiore o minore, ovvero dal tono *si b* facendo discendere il basso che regge l'accordo di sesta eccedente un mezzo tono, come sulla nota D, accordo consonante già dimostrato al §. IV *degli accordi*, e fig. 3.

Le modulazioni però non si possono praticare in qualsiasi tono, ed anzi ve ne sono alcune che sono proscritte dalle buone regole, per esser troppo disanalogo il tono in cui si modula da quello, che si parte: veggasi a tale oggetto alcune passate o modulazioni di sbalzo, che ho espresso alla Tavola VIII, le quali si devono evitare, per essere troppo stravaganti e fuor dell'ordine armonico, come alla figura 4. La figura 5 poi non è delle più facili, ma è migliore della prima, essendo ogni tono preparato regolarmente colla settima sino al tono prefisso *la* maggiore. Alla figura 6 poi ho esposta una modulazione che ho trascritto da un pezzo concertato d'un' opera d' Autor noto, in cui dal tono di *la* maggiore intende recarsi, con note staccate, al tono di *si b*, la quale modulazione è assolutamente incomoda all'udito, che non avendo ancora dimenticato li *diesis* dell'accordo consonante *la* maggiore, tosto le fa sentire degli intervalli totalmente opposti, quali sono li *sol* diesis, il *mi b* ec., che cadono sovra un altro accordo disgiunto affatto dal primo; meno male però, se dopo una piccola pausa, o corona sull'accordo *la* maggiore si portasse di repente nell'altro accordo *si b*, come appare alla figura 7. Quelle modulazioni che formansi da' toni maggiori diesati ne' toni minori o maggiori bemollizzati, o viceversa, sono ordinariamente cattive, a meno che non siano preparate e disposte, giusta le regole su indicate. Per passar da un tono all'altro pertanto, è d'uopo consultare l'analogia affine di poter distinguere la relazione più prossima o la distanza assoluta, che havvi fra un intervallo e l'altro, e fra li suoni rispettivi rinchiusi nelle ottave di caduno istromento; riconoscere quindi il rapporto della tonica, e la quantità delle corde comuni alli due toni prescelti. Non basta solo il conoscere come si esce da un tono, ma è necessario inoltre sapere come, e in qual modo si rientra, siccome ella è una delle regole principali, che una composizione qualunque debba terminare nel tono, in cui la medesima si è incominciata, altrimenti sarebbe imperfetta. Nella melodia però non vi ha gran difficoltà per annunziare la modulazione che si è prescritta, mentre basta a far sentire l'alterazione, o diminuzione di un intervallo che questa produce nel tono, da cui si sorte per appro-

priarle al tono in cui si rientra (V. il cantabile della fig. 2, Tav. VIII.). Per sortire, p. e., dal tono *sol* e passare alla sua quarta, come ho già innanzi dimostrato, basta suonare la nota *fa b quadro*, ed ecco annunciata la modulazione in *do*. Volendo rientrare poi al tono primiero si suona la nota *fa diesis*; oppure con maggior eleganza si pone prima il *sol diesis*, e si annuncia così il passaggio al tono somigliante della detta quarta; e finalmente procedendo con egual movimento del basso, e suonando nella parte superiore la nota *fa diesis* suddetta, questa indica il tono primiero, in cui si rientra (come alla fig. 3, o alla fig. 10 più intrecciata, Tav. VIII.).

Nell' armonìa poi vi è maggior difficoltà, perchè è d' uopo, che il cangiamento del tono si faccia contemporaneamente da tutte le parti; perciò il compositore deve sempre aver di mira la parte del canto, come la principale che signoreggia sovra le altre, senza obbligare nel tempo stesso l' armonìa, acciocchè non succedano fra quella e questa due modulazioni diverse; alcuna frase o alcun periodo ripieno d' errori, cioè di quinte consecutive, d' ottave o di tritoni, che non senza motivo vennero proscritte dalle antiche, savie, e buone regole armoniche. E quantunque in oggi le due quinte e le due ottave per moto retto vengano abusivamente tollerate nella moderna scuola, sarà ciò non meno sempre degno di lode qual compositore o accompagnatore che procurerà di adempiere al divieto.

§. VI.

Della Quantità delle Modulazioni.

Tutte le modulazioni praticabili nella musica si riducono a nove, e sono cinque nel modo maggiore e quattro nel modo minore, eccettuate però le transizioni enarmoniche, e le modulazioni cromatiche degli accordi di licenza, le quali essendo più arbitrarie delle prime non lasciano campo a fissare precisamente que' toni, in cui possono procedere, ma vanno anch' esse soggette non meno delle altre al rigore delle leggi armoniche (P).

Veggasi li due esempj che ho esposto alla Tav. VIII, co' quali si dimostrano le cinque modulazioni praticabili nell' escire dal tono mag-

giore, e le quattro sortendo dal tono minore tutto in un ritmo eseguibili colla maggior brevità che si possa usare in un adagio, o allegro di qualsiasi composizione, nel basso delle quali non che negli accordi rispettivi trovansi quegl' intervalli che hanno più relazione d'ogni altro al tono principale. Per mettere in pratica con facilità queste necessarie modulazioni, potrà lo studioso trascrivere il detto basso ne' toni più usitati, e così distribuire ad ogni frase ideale una di queste modulazioni, riducendo in note i numeri sovrapposti al basso. Avvezzandosi anche a distribuirle a più parti, onde impossessarsi bene d'un tale esercizio, potrà egli con facilità intraprendere la pratica dello scriver fugato, lo che si apprenderà gradatamente, e colla maggior chiarezza possibile nella seconda parte di questo volume.

Lo scolaro rilegga intanto soventi le regole d' accompagnamento, ritenendo a memoria la quantità degl'intervalli tanto diretti, che rovesciati, le consonanze e dissonanze, li moti, le cadenze e sovratutto le regole del basso fondamentale e continuo, senza di che non potrà certamente imparare la composizione e il vero contrappunto.

PARTE SECONDA.

CONTRAPPUNTO
OSSIA
COMPOSIZIONE.

ARTICOLO PRIMO.

L'arte d'inventare delle melodìe, col saper ad esse adattare gli accompagnamenti distribuiti convenientemente a due, a tre o a più parti, formando con ciò un intero pezzo di musica vocale o strumentale scritto esattamente, giusta le regole dell'armonìa, chiamasi composizione.

Due specie di composizione dee conoscere lo scrittore, cioè la popolare, e la sublime. La composizione popolare si è quella che spiega un canto facile e chiaro, accompagnato da un'armonìa, che non sia affatto elevata e troppo studiata, cosicchè quel dato tema o motivo d'un'aria, o d'un pezzo qualunque possa ritenersi a memoria e venga ripetuto, per così dire, sin dai ragazzi.

La composizione sublime è quella al contrario che spiega uno stile elevato e talvolta ricercato, che soventi viene apprezzato assai, ma solo dagl'intelligenti; quindi il proporre un motivo che venga ripetuto da una o più parti al *tono* della terza, o della quinta frattanto che la prima continua, il fare delle imitazioni o delle armonìe legate, e assai intrecciate, ciò forma una composizione che si appella *contrappunto*, il quale consiste nell'arte d'inventare, formare delle armo-

nìe, e degli accordi, riempierli e rovesciarli, preparare le modulazioni, salvare le dissonanze e collocare ottimamente il basso fondamentale sotto li rispettivi accordi.

Anticamente si distinguevano in pratica più sorta di contrappunti, cioè il *semplice*, il *figurato*, il *doppio*, il *florido*, il *fugato*; ma di tutti questi non se ne possono adottare che due, e sono il contrappunto *semplice*, ed il contrappunto *figurato*, il quale contiene il significato degli altri tre, e perciò dessi sono inutili.

Altre sorta di composizioni si danno, dalla cui varietà ne risulta la diversità dello stile, e l'effetto vario dell'armonìa, e queste sono la composizione *vocale* e l'*istrumentale*, l'*ecclesiastica*, la *teatrale*, che contiene lo stile buffo, e lo stile serio, e finalmente la composizione *pantomimica* e *ballabile*, de' quali generi di composizione si parlerà diffusamente nel capitolo ultimo di quest' opera.

LEZIONE I.ª

Del Contrappunto semplice.

Per disporsi frattanto a dare gli accompagnamenti o qualche nota del basso nella scala diatonica, lo scolaro incomincierà tosto con alcuni esemplari a due parti, cioè a basso e violino, oppure a basso e soprano per esercitarsi a scrivere almeno nelle chiavi più necessarie, formando un contrappunto semplice, appellato *nota-contro-nota*, perchè l'armonìa è formata di note di egual durata e valore; osserverà quindi le regole primarie degli accompagnamenti numerici che si danno alla detta scala sulla Tav. V, esemp. 1, e rileggerà il capitolo terzo, § 1.°, e 2.° della prima parte, onde conoscere che qualità di accordi ei deve formare colle prime lezioni, se diretti cioè, o inversi, se consonanti o dissonanti. Trascriverà inoltre da se il basso della Tav. I, lezione prima, ponendovi sopra quelle note che più le convengono; avvertendo di evitare le due quinte e le due ottave per moto retto, e per ora anche i salti di *trituono* ossia di quarta *eccedente*, che sono difficili per l'intonazione, se si debbono cantare. Infine comporrà diversi esemplari, confrontandoli poi cogli esempj della prima lezione suddetta per correggere gli errori (se ne avrà fatti) co' numeri sovrapposti al canto, e con quelli sovrapposti al basso, che sono

espressi per completare gli accordi, i quali numeri potranno servirgli di norma, per variare il canto delle anzidette lezioni preliminari.

È da notarsi pure che sebbene nelli primi due esempl ari non siasi marcato la settima minore alla *dominante*, ed a questa siasi sostituita l'ottava, ciò si è fatto perchè l'alunno non debba staccarsi, massime ne' principj, dalle più antiche regole d'accompagnamento, in cui alla dominante suddetta si dà sempre 3.ª 5.ª 8.ª; ma nel 3.º esempio però si è marcata la settima producente, perchè discendendo la dominante alla tonica, le si conviene meglio l'accordo dissonante suddetto.

LEZIONE II.ª

Potrà lo studioso continuare a due parti, e quindi anche a tre parti la pratica de' numeri del basso che discende diatonicamente, avvezzandosi a scriverne alcuni ne' toni diversi, giusta le sovraindicate regole, variandone le note e gli accordi, come ho dimostrato agli esempj 4 e 5, perlocchè s'egli conosce continuando, che senza gran difficoltà gli riescano esatti, e che questa lezione non lo imbarazzi, potrà ancora variare lo studio col dare de' numeri diversi alla medesima scala del basso, tanto ascendendo, che discendendo, ora colle note in soprano, ora con quelle in violino, come si è praticato negli esempj seguenti, nel sesto de' quali il canto discende in moto contrario col basso, il che serve non poco di un mezzo sicuro per evitare gli errori massime scrivendo a più di due parti: quindi alle due ultime battute dell'esempio 7.º ho duplicato le note nella parte suddetta per dimostrare che colla stessa *cantilena* precedente si può discendere terminando colla quinta, o parimenti si può ascendere sempre da terze in terze.

Ma bisogna quindi osservare che cambiando la *cantilena* superiore, se si pone la settima minore alla terza o alla quinta nota del *tono*, si dee dare la quinta alla nota seguente *B*, cioè alla quarta o alla sesta *D*, perchè qualunque salto sarebbe cattivo e fuori di regola, essendo la settima minore un intervallo che produce la modulazione, e perciò si appella anche *settima producente*.

ARTICOLO SECONDO.

LEZIONE III.ª

Contrappunto semplice di due note contro una.

Quantunque l'opinione comune sia concorde nel riconoscere una sola sorta di contrappunto semplice, come quello di *nota contro-nota*, pure il sistema di dividere la composizione in due specie di contrappunto, ci obbliga di far conoscere allo studioso, che il contrappunto semplice debb'essere di due o tre sorta. Tale appunto si è quello di 2, 3 e 4 note contro una, purchè il basso non imiti la parte superiore, o che questa non risponda ad una proposta del basso medesimo, nè v'entri alcuna transizione enarmonica, fuorchè la pura modulazione alla quinta o alla quarta che è permessa; altrimenti sarebbe un contrappunto figurato.

Si osservi adunque l'esempio 8.° della Tav. II, lez. 3.ª, ove il contrappunto di due note contro una, è un canto assai espressivo e facile che sulla scala discendente del basso propone alla tonica un piccolo periodo di quattro battute, a cui risponde alla quarta a foggia d'imitazione. Sulla quarta battuta di detto periodo trovansi due ottave implicite, che si sarebbero potuto evitare ponendo la terza sulla dominante; ma sono tollerabili perchè il detto canto avendo incominciato a discendere di quarta e di quinta, è d'uopo che finisca il periodo collo stesso movimento; e inoltre scrivendo quest'esemplare a tre parti, le quinte e le ottave implicite vengono considerate come errori immaginarj, massime essendo in allora coperte dalla sesta maggiore.

La seconda *equissona* ossia *triplice* dell'esempio 9.° posta sulla settima discendente, è una dissonanza che viene tollerata nell'armonìa preparandola con una consonanza, mediante la legatura o la sincope, purchè immediatamente ne segua un accordo consonante. Ed allorchè la detta seconda minore equissona sia accompagnata dagl'intervalli di quinta e sesta per formare l'accordo completo, questa

porta il nome anzidetto, e viene collocata fra gli accordi di licenza, come si può riconoscere nella tavola degli accordi, parte prima. Le lineette orizzontali sottoposte a' numeri o isolate, indicano che il precedente serve per completare l'accordo seguente; quindi nella quinta battuta dell'esemplare suddetto, nel tempo debole, si è dimostrato che oltre la sesta, oppure invece di quella cambiando il canto, si può mettere la terza *triplice*, la quale addiviene *quarta idem* legata sulla terza discendente alla *tonica*.

Frattanto si ripetano come sopra gli esempj, variandone la melodìa in tutte le possibili combinazioni ad oggetto d'impossessarsi bene nelle regole principali, che dispongono a conoscere il vero cantabile, ossia la parte regnante, che è la *melodìa*.

LEZIONE IV.ª

Contrappunto ovvero Melodìa figurata.

Prima di scrivere a quattro parti, egli è necessario di conoscere il contrappunto di tre e di quattro note contro una, perchè è cosa assai più difficile la distribuzione de' varj intervalli sovra un basso qualunque, e quella degli accompagnamenti sotto qualsiasi melodìa, che il porre tre o quattro intervalli sopra una sol nota. Un tal esercizio quindi sarà utile anche per praticare le dissonanze intermedie ossiano note di passaggio, le quali non si calcolano fra gl' intervalli esigenti l'accordo, nè tanpoco si considerano fra il numero di quelli che possono ferire l'orecchio, come note disanaloghe troppo a quel dato accordo; e queste ordinariamente sono quelle che trovansi in un tempo debole dopo un intervallo consonante, oppure in un tempo forte dopo un intervallo dissonante nelle melodie figurate (1).

(1) Nel sistema adottato in quest'opera essendosi l'Autore in parte staccato dalle troppo antiche regole armoniche, crede necessario di prevenire lo studioso, che non è un contrappunto figurato quello, che gli antichi fanno consistere nelle melodie formate di quattro, sei, otto, o più note contro una; mentre non è già la varietà della melodìa che formi il contrappunto, ma piuttosto le differenti modulazioni dell'armonìa, e il gioco delle parti. In fatti le fughe le più difficili, come a quattro parti, diconsi fughe ordinarie o contrappunto figurato, appunto perchè in tali composizioni la me-

Alcuna di queste poi trovansi successive a un intervallo consonante, ed anche precedenti nel tempo forte, ma se alcuna ritrovasi per prima nota in battere, allora non sono dissonanze intermedie nè di passaggio, perchè vengono esse considerate come appoggiature.

All'esempio primo della lezione quarta non v'ha alcuna nota intermedia, perchè le dissonanze sono quasi tutte preparate, toltane quella che è segnata coll'asterisco, la quale può considerarsi per appoggiatura, essendo collocata nel tempo forte sopra la tonica a cui precedendo la nota sensibile, dovrebbesi dare l'accordo consonante secondo le regole della scala numerica; ma essendo lo Scolaro più libero nella scelta degli intervalli, per tal sorta di contrappunto, puossi egualmente considerare come nota dell'accordo di quarta e quinta risolvente al detto accordo consonante.

Alcune note intermedie si potranno osservare all'esempio 2.° poste ne' tempi deboli, od all'esemp. 3.° ne' tempi forti, tutte distinte colla lettera *c*, che vuol dir *cattiva*, e le buone colla lettera *b*. Varie poi sono le combinazioni a cui vanno sottoposte tali dissonanze, perlocchè nel *contrappunto* semplice non è possibile farle tutte succedere in pochi esemplari; ma nel *contrappunto* figurato non si tralascierà di porle sott' occhio allo studente, intrecciandole in più maniere colle figure di breve durata, alle quali l'armonìa concede più facoltà di scorrere sopra gli accordi, tollerando anche una successione di quattro o più dissonanze intermedie o sensibili, frammischiate con le suddette.

LEZIONE V.ª

Contrappunto di quattro note contro una.

Ho distinte dall'altre le prime dissonanze poste nel tempo forte, tanto all'esempio terzo, che al quarto, perchè, come già dissi, sono note strisciate ossiano appoggiature, che, come tali, si debbono pre-

lodìa e l'armonìa variano a vicenda, cadauna delle parti proponendo o imitando il basso ecc., però sempre riconoscendo l'unità del canto, ch'è la parte essenziale. Per tale motivo adunque una successione varia di quattro o più note contro di una, non è più contrappunto figurato, ma si potrà appellare piuttosto *melodìa figurata* o variata sopra un'armonìa, o contrappunto semplice.

sentare nelle battute di 8 a 10, o più figure, sian *crome* o *semicrome* ne' movimenti veloci per facilitarne l'esecuzione, non che ne' movimenti sostenuti per meglio esprimere il carattere o la qualità della composizione; locchè si spiegherà in appresso.

Procuri intanto lo Scolaro di variare in più fiate gli esempj della lezione quarta e quinta su quel dato basso, s'ei brama conoscere in pratica pria di scrivere a più parti una sorta di *cantilena* o periodo compiuto, che appellasi *tema*.

Per cambiare in qualche modo il canto dell'esempio quarto, si potrà facilmente, mutando il posto alle note, cioè situando nel tempo forte quelle che erano nel tempo debole e viceversa, come ho dimostrato co' piccoli numeri sottoposti al soprano; però incominciando sempre dal num. 1, e ciò chiamasi trasposizione di note ossia rivolto di melodìe. Sullo stesso basso si può variare ancora il detto rivolto procedendo per salti di quarta, di terza e di sesta, col distribuire e ripetere li numeri soprapposti al detto basso, incominciando dal grave sino all'acuto, o dall'acuto al grave, che sarebbero più difficili ad intonarsi massime in una melodìa vocale: ma incominciando dal grave nella prima battuta, dicendo p. es. *sol do mi sol*, e nella seconda battuta *la do la re* ec, continuando ora ad ascendere, ora a discendere, ed in tante altre guise parimenti si compone una *cantilena* regolare e piacevole. (Ciò serve consecutivamente a sapere come si formino le variazioni sopra il *tema*.)

LEZIONE VI.ª

Contrappunto ovvero Melodìa figurata di sei o più note contro di una.

Allorchè lo scolaro abbia composto almeno cinque o sei esemplari tutti sul basso delle precedenti lezioni, gli abbia esperimentati colla voce o coll'istromento; ed allorchè siasi fatta la prova de' medesimi coll'accompagnamento di un basso, e che l'effetto ne sia risultato mediocre, dopo tutte le convenevoli correzioni, tenendo sott'occhio il metodo e le precorse regole a mente, potrà lusingarsi d'essere capace di comporre un *tema* (1).

(1) Appellasi *tema* quella melodìa che consiste in un motivo facile e cantabile, il quale ordinariamente viene diviso in due periodi musicali di otto battute cadauno,

Consecutivamente a questo, il dilettante potrà continuare ancora il suo esercizio co' nuovi esemplari nel contrappunto semplice, perchè più si crescono le note nel ritmo, tanto più cresce la difficoltà per adaggiarle sopra un suono fondamentale; perciò s' introdurrà la lezione sesta (V. Tav. III.) con una *melodìa figurata*, ora di sei, ora di quattro o cinque note contro una, tutte in un periodo esprimente un tempo di minuetto, ad oggetto di avvezzarlo a scrivere in diversi ritmi ed a muovere un po' più il basso; lo che dispone e insegna anche a saper mettere un basso fondamentale a una parte melodica. Le dissonanze intermedie in questo esemplare si aumentano, perchè vi sono più note da eseguirsi; perciò sarà meglio situarle nel tempo debole, più che nel forte. In fatti sul primo quarto della battuta, il basso ha sempre le consonanze che spiegano l'accordo e salvano, per così dire, le suddette intermedie. Alla settima battuta avvi un'appoggiatura che sarebbe *nota* intermedia, siccome quelle che cadono sul tempo forte: ma dessa è sossegnata per dimostrare che in tal caso si esprime così, siccome si usa anche da' migliori Autori di mettere l'appoggiatura invece della nota. La chiusa del periodo poi si può fare in due maniere, come sta espresso alla lettera *A* e *B*; ma si può preferire la prima per essere la seconda troppo usitata. Puossi ancora proseguire un altro periodo eguale formando una seconda parte parimenti di sei battute, ma questa si lascia ad arbitrio dello studioso, avvertendolo solamente d'incominciare o alla quinta, o alla terza per modulare al tono somigliante di *do*, che se s'incominciasse alla tonica si porrebbe di nuovo un'altra prima parte, come gli sarà noto, s'egli avrà eseguito molta musica di buoni Autori. La melodìa dell'esemp. 2, spiega quindi un movimento che appellasi *Polonese*, il quale potrebbe servir anche per fare un rondò di una suonata, in cui le frasi possano essere di due o di quattro battute, purchè il periodo sia di otto o di sedici. Le dissonanze intermedie sono poco sensibili in tal sorta di ritmo, ed il basso non suona che le note fondamentali per non confondere, ma anzi perchè vieppiù trionfi la melodìa.

e alle volte anche in un solo periodo di 10, o 12 battute; e questo dev'essere variabile, o per meglio esprimermi suscettibile delle rispettive variazioni, di cui se ne spiegheranno brevemente le regole necessarie nelle successive lezioni.

Osservisi la settima battuta, in cui la melodìa essendo eguale alla battuta 5.ª, ove in levare le si dà 4.ª e 6.ª, qui invece il basso ascende un tono, suonando la fondamentale dell' accordo dissonante della quinta, in cui si modula per replicare il motivo, come si comprende dall'8.ª battuta la quale ricerca, o per meglio dire, va a cadere sul primo periodo. Si avverte, che il detto motivo si deve terminare alla tonica, per cui nella replica sarà d'uopo cangiare la 7.ª ed 8.ª battuta di detto periodo.

LEZIONE VII.ª

Melodìa in genere Cromatico.

Il comporre una melodìa sopra un basso così semplice, come quello dell'esempio 2.º non è difficil cosa, massimamente per un dilettante che non sia scarso di estro; e siccome l'invenzione di un bel canto appartiene all'uomo di buon gusto, e quella d'un'armonìa intrecciata e sublime si appartiene all'uomo d'ingegno e profondamente istruito, certo è che la melodìa debba apprendersi più agevolmente che l'armonìa. Perlocchè due soli esemplari di 8. e più note contro una, basteranno per la lezione settima, ad oggetto di non ommettere in quest'opera cosa alcuna che possa desiderarsi. A tal uopo osservisi l'esempio 3.º dell'anzidetta lezione, ove trovasi un movimento vario nel genere cromatico sopra un basso fondamentale che ascende, e discende di quarta e di quinta, alla cui sesta nota del tono la melodìa spiega la risposta della prima frase, che contiensi nelle prime due battute. In questo *contrappunto* sono più frequenti le dissonanze intermedie; ma si toglie alquanto la loro asprezza facendole succedere a un intervallo consonante, e disponendo le parti dell'armonìa in modo, che avendo gli accordi una certa distanza tra essi e la parte cantabile, regni mai sempre la melodìa all'armonìa unita.

Nell'esempio 4.º poi la viola propone un soggetto (1) con una frase

(1) Il soggetto è la parte principale della melodìa in cui consiste l'invenzione di un motivo o di un tema, ove rappresentasi un'idea che serve di fondamento a tutte le altre parti, e che perciò non si dee giammai dimenticare nel corso d'ogni composizione.

di quattro battute a cui risponde immediatamente alla dominante sopra un basso continuo, che discende cromaticamente, accompagnato da un basso fondamentale. Vi sono de' casi in cui trovasi un movimento consimile nel secondo violino (massime in piena partitura), ed essendovi nella parte melodica, che sarebbe il violino primo, il soprano, o il tenore, un motivo diverso espresso sul medesimo soggetto, ma più semplice o che lo seguì dopo qualche pausa, chiamasi allora *controsoggetto*, di che si parlerà più chiaramente nell'articolo delle fughe.

Se si vorrà questo esemplare ridurre a quattro parti, il basso continuo si dovrà trasportare alla viola, ed al secondo violino la parte melodica suddetta, aggiungendo al primo violino un canto semplice di note *minime* e *semiminime*, come potrà osservarsi nella riepilogazione di alcuni esemplari che si riporteranno nel contrappunto figurato di quattro parti, all'articolo quinto. Potrà frattanto lo scolaro esercitarsi assiduamente con questi, acciò le seguenti lezioni non lo imbarazzino, nè abbiano giammai a stancare la sua costanza le maggiori difficoltà che in esse gradatamente si troveranno.

ARTICOLO TERZO.

LEZIONE I.ª

Dell' Armonìa semplice.

Mercè la naturale possanza che nella melodìa si scorge; mercè gli effetti notabili che essa produce nell' impero de' nostri sensi, una melodia isolata e disgiunta dall' armonìa, non è più tanto gradita, ma invece diventa noiosa; infatti se un flauto od un clarino si ode preludiare da solo, per quanto ei suoni magistralmente, piacerà o sorprenderà per un istante; ma dopo un quarto d'ora la bravura ci stanca, e la lunga successione di suoni (quantunque varia) totalmente vuota e troppo fievole, ci tedia ben presto, anzichè occuparci e dilettarci. Donde nascono adunque li maravigliosi effetti che la suddetta melodìa produce? questi derivano dall' *armonìa*; e quantunque alcuni antichi facessero derivare l'*armonìa* dalla *melodìa*, egli è certo che

per se stessa la *melodìa* non sarebbe che un miscuglio di note; se il ritmo e la modulazione non concorressero a darle quella forza, quella dolcezza, quella espressione che ne formano le principali prerogative; ma all'opposto l'armonìa non ha d'uopo di alcun soccorso (purchè non sia priva di *cantilena*), mentre indipendentemente ha il suo carattere determinato, traendo essa da natura stessa la sua origine.

Ricorrasi dunque all'armonìa, e questa formi non solamente l'idea dello scrivere a più parti, ma lo scopo principale, qual è quello di sciogliere colla pratica ogni qualunque dubbiezza e difficoltà, che non fosse pur anco stata superata.

Agevole cosa mi sembra per ora lo aumentare una parte agli esempj del contrappunto semplice per ridurlo a tre, giacchè li numeri sovra posti al basso dimostrano quegli intervalli che non sonosi impiegati. Inoltre si possono fare degli esemplari del contrappunto semplice di nota contro nota, a due e a tre parti, come già si è dimostrato al § 2.° dell'art. 3.°, parte prima; ciò non di meno se ne detteranno di nuovo, ommettendo le scale, col presciegliere un basso del tutto vario, che sarà più utile per l'avanzamento dello studioso. Tale è il basso continuo dell'esempio 1, Tav. IV, diviso in due frasi e un sol periodo, gli accompagnamenti del quale formano un'armonìa semplice, ma di perfetti accordi ripiena e di esattezza nella successione degli intervalli consonanti che trovansi nella prima frase, da cui nasce la difficoltà di evitar gli errori ossiano le quinte, e le ottave consecutive.

Ma col moto obbliquo della viola, formando una specie di pedale, si toglie in tal guisa il pericolo di errare.

Nel 2.° esempio poi sullo stesso basso l'*armonìa* divien figurata, mediante le modulazioni cromatiche alla quarta e alla dominante, da cui si ritorna alla *tonica* modulando con una imitazione alla prima frase, dopo di che si usa una specie d'inganno per evitare la replica di una cadenza già espressa sulla terza battuta *C* della seconda frase; di modo che per necessità conviene prolungare il detto periodo e terminarlo con altra frase, la quale continuando le sue modulazioni, dal tono somigliante minore, ritorna alla tonica sempre coll'egual movimento del basso, lo che rende non poca eleganza alla qualità dell'armonìa.

Questi esempi si possono variare sul basso medesimo nel primo esempio, portando al violino la parte della viola, e alla viola la parte

del violino, così rovesciando per metà gli accordi, ovvero ommettendo le note della viola col sostituirne quelle del violino, al quale si possono collocare quegl'intervalli che sarebbero necessarj ad una delle quattro parti pel riempimento dell'armonìa, e sono li seguenti numeri:

| 8, 6 | 6— | 5— | 3 | 5— | 6— | 5, 3 8 | con cui si formerebbe
D C D E F G

una successione di accordi retti di terza e ottava, di terza o settima, e di terza e quarta; all'opposto della prima armonìa che contiene degli accordi quasi tutti inversi. Potrebbesi tentare innoltre un'eguale trasposizione di note nell'esempio 2.°, ponendo alla viola le note del violino, a cui si sostituiscono li seguenti intervalli: | 3, 3 | 3, 8 | 3, 8 |
A D A

| 5 -- | 3, 3 -- | 3 -- | 3, 5 | 3 | 8 — | 6 — | 5, 3 | 8 | Bisogna no-
A D A

tare, che le note del violino devono essere sempre più alte ossia al disopra della viola, e le note di questa al disopra del basso, fuorchè in un caso, in cui si debba salvare una dissonanza, od evitare un errore; a tal uopo ho posto sotto i numeri sovra indicati le lettere *A D* per distinguere quegl'intervalli che ascendono, e quegli che discendono. Le lineette orizzontali poi significano che il numero precedente può servire anche per l'accordo successivo. In altre maniere si possono trasformare gli accordi di questi esemplari, ma si confonderebbe la mente dello scolaro contrappuntista, se si volesse qui estenderne la teoria; perciò è meglio prescinderne lasciando al medesimo la libertà di adaggiare al basso esemplare, quegli accordi ch'ei crederà opportuni, e che dal suo talento verranno prescelti, a norma delle regole qui sopra spiegate.

LEZIONE II.ª

Il carattere dell'armonìa che forma la seconda lezione di quest'articolo è assai espressivo, e racchiude in se anche un misto di dolce e malinconico, che potrebbesi adattare in una composizione di stile serio, ovvero per un *ritornello* di un *soggetto* servibile per una preghiera. Quest'armonìa è *figurata* ossia *cromatica*, divisa in due brevissimi periodi, il primo de' quali ha due frasi una di due battute e

l'altra di quattro, e il secondo periodo ne ha tre. Si sono ommessi li numeri degli accordi usitati, supponendo che a quest'ora lo scolaro debba saperli conoscere senza di essi, e non si sono marcati che quelli di quarta eccedente, di sesta e terza eccedente, oltre quelli di quinta e settima risolvente all'accordo di quarta e quinta sulla tonica, le quali dissonanze si salvano sulla dominante, preparando in tal guisa la *cadenza* che chiude il periodo. Si trascriva intanto il medesimo basso e si cangi l'armonìa, adattandovi nota per nota quegli accordi che sono prescritti dalle regole dell'ottava (come sopra al § 2.° art. 3.° prima parte).

ARTICOLO QUARTO.

Melodìa ed Armonìa, ossia Contrappunto figurato.

LEZIONE I.ª

Il *contrappunto figurato* che dalla maggior parte de' Maestri viene conosciuto, e si fa consistere nella diversa figura delle note, nelle imitazioni (1), rivolti ecc.; e il contrappunto doppio, che, come vogliono alcuni, consiste nel trasportare una parte acuta all'ottava, sotto, o una parte grave all'acuta ecc., opinando di fare due armonìe con una sola, sono operazioni che nel sistema adottato in quest'opera, come già si è annunciato, si riducono a due soli *contrappunti*, cioè al *contrappunto semplice*, e formasi tanto colle note eguali, che disu-

(1) L'imitazione non è già una replica, quale sarebbe il far ripetere un motivo dalla parte che lo propone, o da un'altra colle stesse note, ma bensì quando questo motivo o *cantilena* viene ripetuto dopo qualche pausa da un'altra parte con note diverse e dalla medesima, però al tono della quinta, della terza o dell'ottava ec questa è vera imitazione. Avvi l'imitazione reale e l'imitazione doppia; la reale si fa quando la cantilena viene imitata da una parte diversa di quella che la propone, e l'imitazione doppia si è anche quando la risposta si fa da una sol parte, cioè da quella che propone (come nelle prescritte lezioni a 2 e 3 parti), frattanto che fra due altre parti succede un'imitazione diversa o un rivolto d'armonìa, la quale operazione si dimostrerà in appresso con alcuni esempj di Autori classici.

guali, ossia di maggiore o minore durata, come gli esempj trascorsi dimostrano, e al *contrappunto figurato* in cui si contengono tutte le operazioni del *contrappunto florido*, del *contrappunto doppio*, *inverso* o *diretto*, che è una specie di *canone*, della qual composizione si parlerà ne' seguenti articoli, non meno che della *fuga*.

Osservisi dunque l'esempio primo della lezione prima, Tav. V, che potrà servire per le disposizioni delle fughe, essendo il medesimo un misto d'imitazione, di proposte e risposte, le quali debbonsi conoscere in pratica pria di comporre le anzidette fughe. In tale esempio il violino risponde sulla proposta del basso, imitando la prima frase; ed alle lettere *A* e *B* trovasi l'imitazione reale eseguita dal basso, frattanto che le due parti formano fra di esse un'imitazione doppia, come *B* e *C*, continuando a piacere per quattro, sei o più periodi sempre dallo stesso movimento, non obbliando il *soggetto* che dee servire per lo disegno della composizione. Tal sorta di *contrappunto* contiene la *melodìa* e l'*armonìa* insieme, tanto *semplice* che *figurata*: perciò desso esige maggior applicazione per apprenderlo e per superare quelle difficoltà, che si contengono pure nelle seguenti lezioni di questo metodo. A tal uopo mi lusingo che allo studioso non rincrescerà certo di esaminare un pezzo di un versetto di contralto, estratto dallo *stabat* dell' immortale Pergolesi, il quale può servire per base di tutti gli esempj del *contrappunto figurato*. In questo ho ommesso la parte cantante, essendo già espressa dal violino; siccome nell'uso antico per lo più il violino eseguiva la *melodìa* istessa del cantante all'unissono e all'ottava; ciò non di meno vi si può scorgere il soggetto che regna in tutto il versetto, il quale forma un solo disegno o un solo pensiere. Avvi inoltre l'unità della melodìa, l'espressione di uno stile sublime, e veramente adattato al senso delle parole. Dopo quest'esemplare, che servirà di modello per farne degli altri consimili, proseguiremo a tesserne ancora nello stesso *contrappunto figurato*, ma di poche note per non confondere le idee dello stile sublime con quelle dello stile spianato, e chiaro che è quello a cui devesi per ora dedicare il filarmonico pratico; essendo più facile ad allettare colle composizioni semplici e popolari, che colle composizioni sublimi e troppo studiate, le quali esigono molto esercizio e molti anni di pratica.

LEZIONE II.ª

Dee consistere questa lezione in un semplicissimo rivolto di *melodìa*, che viene eseguito dal basso, imitando realmente la proposta del soprano come all'esempio primo appare, Tav. VI. Il canto dee esser facile e scarso di modulazioni cromatiche, onde si possa agevolmente spiegare il suddetto rivolto anche fra le altre parti, cioè che il soprano eseguisca le note di contralto, e questi quelle del basso, come alle lettere *A* e *B* si verifica; in tal guisa l'*armonìa* anch'essa viene medesimamente rovesciata nel modo che usasi nelle composizioni fugate.

Assai semplice si può fare inoltre lo rivoltamento di *melodìa*, lasciando a luogo le parti che formano l'*armonìa*; sì disponendo la parte melodica in modo, che il basso venga da questa imitato con altra modulazione, e con note diverse. L'esempio secondo può servire solamente di modello per continuare un tal genere di contrappunto, che è affatto arbitrario, quantunque devoluto alle armoniche regole già innanzi spiegate.

Un *contrappunto* figurato, che consiste in un basso continuo del primo periodo, e in un basso fondamentale del secondo periodo, sarà utilissimo pei progressi dello studioso, che brama conoscere a quante varietà d'armonìe quello sia suscettibile: l'esempio 3.º infatti (Tav. VII), quantunque facile, rappresenta un movimento vario del *basso continuo*, a cui succede una brevissima melodìa che forma un secondo periodo sovra un basso *fondamentale*, che termina l'*armonìa* nella *cadenza* semplice con *coda*. In mille foggie potrebbonsi variare codesti esemplari, ma reputando sufficienti que' pochi che sin qui dettati si sono a due e a tre parti, un solo esempio si aggiunge di nuovo ai medesimi pel complemento di questa lezione 5, acciocchè rifrancar si possa lo scolare vieppiù in tal genere di contrappunto.

Un breve soggetto adunque proposto dal basso e imitato dal violino esprimente un agitato, conviensi nell'esempio quarto prenominato. Un simile movimento ridotto a piena orchestra potrebbe ottimamente servire pel ritornello, e pel *soggetto* di un coro che esprimesse il duolo, e l'agitazione per la perdita d'un eroe, o per qualche crudele evento. Avvi in quest'esempio qualche battuta in cui l'armonìa risulta a quattro parti avendo raddoppiato le note del violino, ove era troppo

necessario di riempiere l'accordo, per far meglio spiccare la melodìa; ciò dunque può tollerarsi in tal sorta di contrappunto, giacchè soventi accade di fare delle armonìe a quattro anche scrivendo a tre parti sole.

La dissonanza *B* posta al basso nel tempo forte, puossi considerare o come appoggiatura sensibile all'accordo di sesta minore, o come *settima diminuita* cadente sulla nota fondamentale di detto accordo (V. Tav. VI, figura 15, parte prima.) Dicasi parimente della battuta *C* nella melodìa del violino: poi alla battuta *A* trovasi la detta settima, che nel tempo debole viene trasmutata in sesta, e alla battuta *B* succede il contrario.

Conosciuto che si abbia l'uso e la forza di codeste *dissonanze* in tale composizione, potrà lo studioso accingersi a prolungare l'esemplare, non meno che a terminarlo nel tono, che si è cominciato; così sapendolo scrivere a tre, potrà in appresso ridurlo anche a quattro o più parti d'orchestra, adattandovi qualche bella poesia a cui sia caratterizzato il suindicato movimento.

ARTICOLO QUINTO.

LEZIONE I.ª

Della Composizione a quattro parti reali.

Allorquando sappiasi ben comporre a due o a tre parti, tanto nel contrappunto semplice che nel figurato, bene imitando parecchj degli scorsi esemplari, puossi continuare lo studio colle composizioni a quattro parti reali. Imperocchè essendo queste più difficili delle prime, e quelle appunto in cui racchiudesi l'armonìa perfetta, non si può ommettere di trascorrerne rapidamente le regole più essenziali per possedere a fondo tutta l'arte della composizione.

Pertanto ho nuovamente esposto alla Tav. VIII, lezione prima la scala diatonica, onde si vegga colle note di maggior durata, come si distribuiscono li suddetti accordi, e quali sono gl'intervalli che meglio si convengono alle parti medie ed alla parte superiore, siccome dall'esatta distribuzione di queste ne risulta la buona *armonìa*, e il mezzo sicuro di evitar gli errori.

Osservisi adunque che nel dato esempio primo di codesta lezione gli *accordi* sono tutti completi, e alla sesta ascendente del tono si è preferto l'accordo di quarta aggiunta a quello di sesta minore, giacchè la regola dell'ottava lo ammette per uno de' migliori accordi che alla sesta suddetta si convenga; e inoltre gl'intervalli di tale *armonìa* devono essere regolarmente distribuiti procurando altresì, che li medesimi si succedano più sovente per grado che per salto, onde co' moti obbliqui ancora si facciano delle legature, quanto si possa. Imperciocchè se si vogliono rovesciare gli accordi, ovvero le parti sul dato basso di tale esempio, sarà permesso anche di cangiare l'accordo della sesta ascendente *B*, non meno che quello della quinta *D*, sostituendo a questi li due *accordi A F*, posti in fine dell'esempio 1.°, che formano una *cadenza finta*; epperò maggior eleganza per procedere all'ottava colla nota sensibile.

Nell'esempio secondo poi si usano gli accordi praticati come sopra all'esempio 4 della Tav. V, parte prima, ed alla sesta discendente si dà il solito *accordo* di sesta maggiore *B*, il quale è un rivolto d'un *accordo* di settima, che si pratica sulla seconda del tono *D* quando per salto ascende alla *dominante*. Queste regole dovendo già esser note allo studioso, non si aumenterà d'altro esempio codesta lezione, e si continuerà piuttosto a fare dell'*armonìe* diverse, dando gli accordi convenienti alla scala *cromatica*, sì ascendendo, che discendendo, il qual esercizio sarà utilissimo per proseguire lo studio del *contrappunto figurato*, a 4 parti reali.

LEZIONE II.ª

Il dare gli accordi alla detta scala cromatica ascendendo, è cosa più difficile alquanto che esser possono gli esemplari sin quì dimostrati, siccome ad ogni semitono che ascende è d'uopo dare un accordo, e ad alcuni, anzi quasi a tutte le note rigorosamente converrebbero due accordi, cioè uno consonante e un dissonante. In fatti la settima minore e la quinta diminuita son quegli *intervalli*, che sempre preparano le *modulazioni*, come puossi osservare nel primo esempio, Tav. IX, eccettuato che alla *tonica*, a cui si dà solo l'accordo consonante per dichiarare il *tono*. Alla medesima scala poi quando discende, non è punto necessario raddoppiare gli accordi, giacchè un solo è

sufficiente per ogni intervallo, e colla sesta eccedente si modula al tono della quinta, e si risolve parimenti alla *tonica* (Ved. all'esemp. 2 le lettere *G A.*). Al basso d'ambidue gli esempj sonosi esposti li numeri indicanti gli accordi, che più si convengono alla scala cromatica, anzi quelli che sono praticabili in questo genere, e con cui si possa veramente stabilire, oltre la *diatonica* anche una *cromatica* regola dell'ottava. Lo studioso pertanto non avrà che a servirsi de' medesimi accordi in questa lezione accennati, sminuzzando un poco più l'armonìa ora con note *semiminime* ed or con *crome*, ma sempre sulla stessa progressione *cromatica* scegliendo alcune melodìe non troppo stravaganti ai suddetti accordi, e contemporaneamente distribuite a ciascuna delle parti, evitando le quinte e le ottave almeno fra il basso e la *cantilena* principale.

LEZIONE III.A

Per proseguire lo studio gradatamente, sarà necessario di praticare in questa lezione alcuni accordi di licenza posti sovra un basso obbliquo ossia pedale, che viene alternativamente raddoppiato da una delle parti dell'*armonìa*, e dalla parte melodica a suo tempo imitato e rivoltato.

Tal sorta di *contrappunto* non ha alcun periodo determinativo la progressione delle parti, mentre son queste ad arbitrio del compositore, a cui solo si spetta distribuirle daddovero e a piacimento sovra il *basso pedale*. Veggasi l'esempio primo, Tav. X, ove li numeri del basso indicano gli accordi di licenza, che in questo si comprendono, la lettera *C*, accenna il genere *cromatico* che trovasi nella prima frase, e la lettera *D* indica una nota intermedia, che, come licenza, può passare sopra l'accordo della tonica, non che sopra il pedale medesimo.

Al secondo esempio il pedale è trasportato alla viola, che immota, ovvero obbliqua stassi fra le parti *rette* e *contrarie*; il *basso fondamentale* viene quindi trasmutato in basso continuo, mediante un accordo di licenza, per essere la nota fondamentale impiegata dalla viola. In tal modo puossi continuare quest'*armonìa* con qualche modulazione relativa al tono, trasportando il pedale suddetto ora al basso, ed ora a cadauna delle parti superiori.

Quando il basso dichiara il moto obbliquo, possono le parti modulare diatonicamente o cromaticamente sopra una nota fondamentale, come si può rilevare dall'esempio 3.° ibid., che quantunque breve può bastare per darne un'idea, senza qui citare esempj di altre armonìe di questa fatta. Se codesto pedale poi viene trasportato al canto da qualsiasi parte armonica, il basso può procedere o modulare, come sopra, ad imitazione delle parti, formando in tal guisa un contrappunto legato o fugato.

Per additarne un esempio, non v'ha che un versetto del Pergolesi nello *stabat*, il quale possa sgombrare ogni dubbio sul modo di praticare il basso pedale; perciò opportuno mi sembra presciegliere lo pel quarto esempio di questa lezione; in esso trovasi ora al *contralto*, ora al *soprano* ed ora al *basso* il pedale medesimo a guisa d'*imitazione*; perlocchè se gli accordi di licenza abbondano non poco in questo genere di contrappunto, certo è che tollerare si possono non come accordi dissonanti, ma come intervalli appartenenti al genere, che viene dichiarato dalla progressione del basso, e dalla modulazione delle rispettive parti (Ved. il citato esemp. 4.).

LEZIONE IV.ª

Dopo questi esemplari pria d'innoltrarsi in composizioni più artificiose, sarà necessario sapere inventare alcune melodìe ed a queste sottoporre il *basso*, giacchè se il compositore non ha genio naturale, e che non sappia da se medesimo immaginare ed estendere un tema o un motivo qualunque, è inutile affatto ch'ei sappia fare delle armonìe o degli accordi sopra un basso dettato o trascritto, perchè il *contrappunto* si forma coll'arte e collo studio, ma l'invenzione deve essere naturale per essere bella, nè si può inventare mediocremente senza avere qualche dono di natura (1)

Una breve melodìa divisa in tre piccioli periodi trovasi alla Tav. XI pel primo esemplare. Questa è semplice ed armoniosa, gli accompagnamenti la seguono con poche note, e il *basso* parimenti con una progressione regolare sostiene l'*armonìa*. Avvi un breve pedale nel

(1) Tu nihil invita dices, faciesve Minerva. *Horat.*

basso del secondo periodo, e nel terzo trovasi la viola in ottava col canto, per indicare che non essendo necessario di far sempre degli accordi completi, la viola invece di riempierli fa parte della *melodìa* spiegando all'ottava il canto principale, e produce in tal guisa un effetto migliore. Negli antichi compositori ciò non era troppo in uso, ma puossi rilevare però in alcune composizioni del Pergolesi, sebbene di vecchia data, e più soventi ne' celebri moderni Veigl, Mayer, Per, ec. e potrebbesi ancora allungare e variare il soggetto o il *tema*, diversificando insieme le parti d'accompagnamento con un movimento staccato; ma ciò potrà eseguirsi facilmente dallo studioso, regolando la *melodìa* sempre sui medesimi accordi, ed anche sul basso medesimo; se però questo colla variazione non discorda, o in difetto si cangi il basso fondamentale in un basso continuo, perchè la *cantilena* variata abbia sempre relazione col *tema* sovr' indicato.

Gioverà pertanto continuare questa lezione con altre *armonìe* in *contrappunto* semplice per meglio impossessarsene, e quindi per apprendere cosa sia *fuga*. Abbiasi pure in queste una *melodìa* ideale per principale oggetto, e come sopra le si adattino li suoi rispettivi accordi e il basso *fondamentale*.

Il *soggetto* dell'esempio secondo consiste in una *cantilena* piacevole ed espressiva; gli accompagnamenti del secondo violino sono a foggia di arpeggi; oltre alcune note *tenute* che si pongono in quelle battute solitamente, ove la parte principale ne ha molte, e ciò per non confondere la *melodìa* colle parti dell'*armonìa*; la viola quindi va in ottava col canto in quelle battute, in cui è d'uopo che il motivo, o il soggetto sia bene spiegato; perciò dessa lo rinforza, e continuando la *melodìa* unisce ancora il sentimento d'un periodo coll'altro, attaccandone le parti. Viene distinto il secondo periodo coll'accordo di settima diminuita formando una cadenza finta, dopo di che la viola attacca un pedale col *moto obbliquo* sopra un *basso continuo*; l'ultimo periodo poi si spiega con un'altra cadenza finta, ma colla settima producente ossia minore, formando una transizione enarmonica, e si termina il soggetto indicato colla cadenza semplice.

Potrebbe lo scolaro servirsi di questa *melodìa* anche per fare una suonata a *quartetto*, sapendola ben condurre, prolungarla con uno stile confacente al detto esempio, ora modulando alla quinta, ora alla quarta, come si usa, e ripetendone a suo luogo il motivo coll'aggiunta di qualche *cadenza* più collegata.

ARTICOLO SESTO.

Della Fuga.

Chiamasi fuga (1) una certa composizione, in cui si spiega un motivo qualunque di due o quattro battute al più, che si appella soggetto, il quale viene ripetuto successivamente ed alternativamente da ciascuna delle parti cantanti e strumentali. La condotta del soggetto, le proposte e risposte, le imitazioni, il rivolto delle parti, le legature e modulazioni, e in somma tutto ciò che forma uno stile elevato ed artificioso viene ad essere essenziale per formare una fuga.

Con diversi nomi venne appellata la fuga, come anche in varie formole si può comporre, p. e. la fuga *reale legata* (2), *sciolta*, *d'attacco*, la fuga *rovesciata* e d'*imitazione*; ma siccome ne' giorni nostri tali composizioni artificiose sono ora mai del tutto obbliate, anche dai migliori maestri; perciò per maggiore intelligenza e facilità non se ne adotteranno che di due sorta, quali sono la fuga *reale*, *sciolta* ed il *controsoggetto*.

LEZIONE I.ª

Della Fuga reale sciolta.

Si dice *fuga reale*, quando la risposta di detta fuga si forma cogli stessi intervalli e figure che si pongono nella parte della proposta; e la risposta allora dovrà farsi alla quinta e terminarla al tono, quando il soggetto all' opposto comincierà alla *tonica*, e terminerà

(1) Fugue, du latin *fuga*, *fuite*; parce que les parties partant ainsi successivement, semblent se fuire et se poursuivre l'un l'autre. *Rosseaux Tom. II, pag.* 77.

(2) In oggi distinta per canone, anticamente *fuga* in *conseguenza*, per cui in appresso si vedrà la diversità che avvi dall' una all' altra di queste specie di contrappunto.

la frase alla *quinta*; del resto poi in detta *fuga* il compositore è in piena libertà di fare quel che più gli piace. È da notarsi che in questo genere di fuga qualsiasi *cantilena* può modulare alla quinta in due maniere, cioè o sulle note del tono medesimo, o mediante un *diesis* o *bequadro* posto sulla *quarta* del tono. Alcuni Autori vogliono che una tale specie di fuga non possa rigorosamente modulare in altro *tono*, fuorchè alla quinta, parlando del soggetto o della risposta; ma trattandosi di una *fuga reale* sciolta, parmi si possa benissimo modulare anche alla quarta del *tono*, purchè si termini la risposta al tono primiero, massime nelle fughe in tono minore, la cui risposta reale può farsi anche alla *terza*, alla *quarta*, alla *quinta*, o dove più torna comodo: come trovasi nel *Corelli*, nel *Fux*, ed in altri antichi, e classici Autori.

Si esamini a tal uopo l'esempio primo della Tav. XII, il cui soggetto comincia al tono, e risponde alla quarta cogli stessi intervalli e figure della proposta, ritornando al tono per attaccare le opportune imitazioni. All'esempio secondo poi si vede il soggetto di una fuga del *Pergolesi* in tono di *alamiré minore*, la cui risposta vien fatta alla quarta naturale del tono, e finisce alla quarta di detta quarta, la quale modulazione secondo i moderni rigoristi sarebbe cattiva, perchè il tono di *G* in cui si reca la risposta fa del tutto dimenticare il tono principale della fuga per esser troppo disanalogo; ma colla stessa risposta, volendo, si può anche ritornare al tono della proposta, come ho dimostrato colla fig. 2 nell'esemp. suddetto.

La risposta alla quinta, secondo l'uso comune, viene indicata all'esemp. 3 collo stesso soggetto del primo, ma colla differenza, che in detto soggetto qui si aggiunge la coda (1) alla prima frase nella battuta, ove cade appunto la risposta reale che incomincia alla quinta e ritorna al tono. Con simili esemplari si possono fare diverse fughe a due parti ed anche a tre, aggiungendovi la seconda risposta nella parte del basso, intrecciando e rivoltando le parti come accomoda meglio, oltre alcune modulazioni ordinarie e le convenienti imitazioni fra le parti suddette. Vedi l'esempio 1 della Tav. XIII, che serve per

(1) Coda si appella una brevissima frase di mezza battuta o $^1/_4$, che si aggiunge alla prima frase, che forma il soggetto della fuga.

la prima lezione delle fughe reali, nel quale si propone un breve *soggetto* di una sola frase, che termina alla quinta, ove comincia la risposta, che ritorna al tono secondo le leggi, e continua con un andamento per moto contrario modulando regolatamente, per indi attaccare il *rivolto* delle parti, come succede al num. 3 e al num. 4; poi il basso eseguisce la risposta alla quinta, a cui si possono aggiungere altre imitazioni fra le parti suddette, modulando di nuovo al tono primiero per ivi terminare ad arbitrio con una cadenza composta, ossia finale (1).

LEZIONE II.ª

Per fare adunque una fuga completa è necessario primieramente inventare un soggetto non più lungo di 4 o 5 battute, nè più breve di due, che sia adattato alle parole o alla qualità degli stromenti, per cui si scrive (se sarà instromentale), e che sia suscettibile della riepilogazione di tutte le parti (2), siccome infine si usa l'epilogo delle frasi o periodi, quale si chiama lo *stretto* della *fuga*, di cui si parlerà in appresso. Dopo aver fatta la proposta e risposta, s'introducono alcune imitazioni fra le parti cantanti o strumentali, prendendo norma da quelle che ho posto nel secondo esemplare della Tav. XIII, servibili per una fuga in tono di *G* maggiore o *E* minore, oppure consimili a quelle dell'esempio terzo per una fuga in *C* maggiore, o *A* minore, dopo le quali si ripete la proposta, ponendo il soggetto della medesima al canto (se è vocale) e la risposta al basso, e così viceversa rivoltando le parti fra di esse, intrecciandole ancora con alcune modulazioni relative o straordinarie, purchè sieno preparate, in tal guisa continuando la fuga con uno stile legato e chiaro nel tempo stesso, perchè dev'essere cantabile, intelligibile e non solamente per

(1) La cadenza finale essendo quella che annunzia il termine dell'intero componimento, o di quelle parti principali in cui sarà diviso, non viene a cognizione dell'uditore, se non previo un corso d'accordi che la prepari prima delle due fondamentali *producente* e *tonica*. *V. Asioli sul trattato d'armonìa dial. XIII, pag.* 92.

(2) Dissi che sia suscettibile, perchè non è così facile a scegliere un soggetto che sia adattato a qualunque genere di composizione, massime vocale, e che sia buono per ogni sorta di fughe a più parti.

appagare la mente raffinatrice d'un artefice esperto, ma anzi per soddisfare l'udito bene armonizzato.

È d'uopo sapere altresì, che se si può far entrare la risposta del soggetto prima che termini la proposta, o almeno che sull'ultima nota di questa l'altra parte incominci, si rende allora più elegante la composizione (1).

Fatto quindi il rivolto del soggetto e della risposta, si potrà condurre la modulazione ad altro tono relativo, mediante un contrappunto facile o altre imitazioni, con cui si prepara la *cadenza* finale. Quantunque nel presente metodo non venga adottato l'uso della fuga del tono, e della fuga d'imitazione; ciò non di meno per darne un'idea agli studiosi, e principianti, stimo opportuno di indicargliene un esempio d'Autore classico, onde non rimangano essi digiuni d'un tal genere di fuga dilettevole, ed acciocchè possano ancora ritrarre qualche vantaggio dalle ottime imitazioni che in esso si rilevano, non che dalla chiarezza e sublimità dello stile medesimo.

L'esempio unico posto alla Tav. XIV del celebre *Durante* egli è un soggetto facile e breve, il quale puossi appellare di *fuga* in *conseguenza*, oppure di *fuga* d'*imitazione*; siccome la fuga d'imitazione da altri detta irregolare è di due sorta, cioè *legata* e *sciolta*.

L'imitazione legata è quella in cui la risposta si fa con note di egual valore, e con gli stessi intervalli; e l'imitazione sciolta si è quando la risposta imita il soggetto soltanto in qualche parte.

Del citato esempio il soggetto è di una sola frase ripetuta, la cui risposta vien fatta all'ottava a guisa di un *canone*; ma non essendo vero *canone* per essere continuato da diverse imitazioni, e dal rispettivo rivolto delle medesime, si potrà appellare *fuga semplice d'imitazione reale*. Al num. 3 sonovi alcune modulazioni regolari per passare alla quinta del tono, ove si ripete il soggetto in una sola frase colla sua risposta all'ottava, come al num. 4 ed al num. 5. Poi si modula con alcune imitazioni facili, alle quali il soprano ne fa il rivolto, ripetendo all'ottava quello che fece il basso, e il basso vice-

(1) Alcuni danno per regola che posto il soggetto e questo ripetuto dall'altra parte, prima che di nuovo si proponga il soggetto, siavi nella parte che lo deve proporre, o qualche pausa, o qualche salto, e ciò per rendere più sensibile l'entrata del soggetto medesimo. *Paolucci ann.* (*C*) *tom. I.* Arte pratica di contrappunto.

versa quello che fece il soprano, a cui ne segue la cadenza alla quinta; si ripete quindi il soggetto al num. 8 continuando colle stesse modulazioni già eseguite alla quinta, e quindi rivoltando le parti come sopra, si termina al num. 9 la composizione fugata colla *cadenza composta*, come si fece alla quinta del tono. Un tal genere di composizione riesce piacevole, massime per la qualità del *ritmo* in cui viene espressa; e sebbene il *soggetto* sia in tono minore riesce non meno allegra, avendo in essa un non so che di brioso e gajo, ciò che la distingue dagli altri generi di fughe: e vieppiù produrrebbe effetto il durantesco stile se all'espressione del canto corrispondessero le corredate parole.

LEZIONE III.

Del Controsoggetto.

In altra guisa si può formare una *fuga*, cioè opponendo alla parte che eseguisce il *soggetto*, o il *motivo*, un'altra *cantilena* che sia relativa al *soggetto* medesimo, od anche affatto varia, per cui la medesima ripetuta essendo successivamente da ciascuna delle parti, che ha eseguito la *proposta*, ossia il *soggetto*, una tale operazione viene chiamata *controsoggetto*. Alcuni soggetti s'incominciano all'ottava, e discendono alla quinta, o alla *tonica;* ed altri s'incominciano alla terza, o alla quinta, ed ascendono all'ottava; perciò non si possono fissare regole stabili per la parte che più sia atta a comporre il *soggetto* della *fuga*. Sarà dunque necessario, che il compositore nello scegliere la parte della proposta, o quella delle risposte, abbia riguardo a collocare le parti nè troppo alte, nè troppo basse, onde poter meglio distinguere la parte, che deve proporre, da quella che deve rispondere.

Per maggior intelligenza si osservi l'esempio quarto della tavola XII, il quale rappresenta il *soggetto* di una *fuga* a *controsoggetto* tessuto nel centro delle voci, sebbene il soggetto incominciando alla quinta, cioè nella divisione armonica dell'ottava, contenga l'estensione di una nona; e il *controsoggetto* quindi è tessuto un poco alto, acciocchè meglio si distingua dal *soggetto*, che termina sulle corde gravi del *soprano;* la risposta inoltre si fa con un salto di quinta, perchè col salto di quarta la fuga risponderebbe fuor di tono, giusta

il rigorismo di varj autori classici. Potrà dunque lo studioso servirsi del suindicato esempio per fare una *fuga* a *controsoggetto*, aggiungendo al medesimo esempio alcune imitazioni ad arbitrio per l'opportuno rivolto delle parti, colle regole insegnate nella prima e seconda Lezione di quest'articolo; e frattanto passeremo ad esaminare una fuga completa di tre parti.

LEZIONE IV.ª

Della Fuga a controsoggetto, di tre parti.

Non v'ha differenza alcuna delle fughe a due parti da quelle a tre parti, mentre non si fa che aggiungere un'altra risposta al soggetto della fuga, osservando solamente, che la seconda risposta deve farsi nel tono, in cui si è incominciata la *fuga*. Data p. e. una fuga a *soprano contralto* e *basso*, se incomincia il *contralto*, questo eseguirà il soggetto nel tono della fuga, il *soprano* ne farà la risposta alla quinta, ed il basso risponderà di nuovo nel tono primiero. Per meglio comprendere ciò che si è detto si esamini una fuga a tre parti, che ho posto alla Tavola XV, ove alla figura *A* il *contralto* propone il *soggetto* in *D* minore, dietro cui il basso eseguisce contemporaneamente il *controsoggetto*, fig. *B*, il soprano quindi fa la risposta alla quinta, fig. *C*, ed il basso ripete il soggetto al tono frattanto che il soprano eseguisce il *controsoggetto*, che fece il basso, fig. *D*. Nelle imitazioni a tre parti trovasi però maggior difficoltà delle fughe a due, per l'obbligo che si ha di continuare la fuga con armonia completa, ed unita di pensiero, facendo in modo che una parte imiti l'altra esattamente; ma togliere si potrà in parte l'anzidetta difficoltà (parlo delle fughe a più di due parti), allorquando per le dette imitazioni si saprà scegliere un canto facile e chiaro, evitando specialmente nel vocale la moltiplicità delle note *sovrabbondanti* ed *intermedie*, massime fatte di volo. Dopo le opportune imitazioni, che seguono alla fig. *E* nella fuga suddetta, modulando adequatamente per toni relativi, si fa ripetere il soggetto alla quinta del tono dalla parte, che lo propose, che è il *contralto*, come alla fig. *A*, il basso quindi ripete il controsoggetto, fig. *B*, frattanto che il soprano eseguisce un doppio controsoggetto, e così successivamente rivoltando

le parti colle rispettive risposte, ne seguono altre imitazioni alla fig. *C*, modulando in altri toni relativi, che conducano l'armonia al tono primiero, per ivi attaccare lo stretto della fuga, previa una sospensione delle parti, od una cadenza semplice, fig. *G* (1). Il preparare lo stretto con una pausa, od una sospensione è cosa ottima, come ha osservato il celebre Moriggi; ciò non è però essenziale ad usarsi nelle fughe brevi e comuni, massime in quelle a due o tre parti cantanti; che se la fuga sarà stromentale o vocale, con gli stromenti, e piuttosto grandiosa, diverrà in tal caso indispensabile la regola suindicata.

LEZIONE V.

Cosa sia lo Stretto della Fuga.

Una breve ricapitolazione delle cose antidette (ad imitazione dell' Oratore in fine dell'orazione) si usa pure nella musica, e sovra tutto nelle composizioni fugate, e ciò chiamasi lo *stretto*, che vuol dire compendiare, o restringere il *soggetto* proposto, od anche ripetere brevemente, ed elegantemente la maggior parte de' periodi e delle frasi musicali, che sonosi dianzi eseguite. Nelle fughe antiche, sebbene d'autori rinomati, si vede alcuna fiata praticato lo *stretto* a metà della composizione, ma ciò non è da imitarsi, siccome al presente non è più in uso, ed in fatti a me sembra debba essere vietato di restringere un sentimento, qualora non siavi motivo di farlo, appunto perchè tale motivo di epilogare non si presenta all'*oratore*, o al *compositore*, che quando egli abbia terminato di trattare il suo argomento; per cui più non rimanendogli cosa alcuna a ridire, soggiunge all'orazione, od alla composizione l'epilogo di quanto egli

(1) Alcuni prima di cominciare lo strettore hanno praticato alle volte di fermar l'armonia sopra la quinta del tono, o sopra una dissonanza con una pausa generale, ossia comune, ed alle volte sono entrati collo strettore senza pausa generale, perchè l'una o l'altra maniera resta in arbitrio del Compositore; ma nella seconda maniera è bene che l'armonia si fermi qualche poco sulla quinta del tono, prima che entri lo stretto, acciò l'entrata sia più chiaramente intesa dall'udito, essendo lo strettore, secondo il sentimento de' più insigni maestri, una delle parti più pregiabili della fuga (V. Moriggi Trattato di Contrappunto fugato, pag. 30.).

ha già esposto, acciocchè vie più rimangano impresse nell'animo degli uditori le idee antiaccennate, o li sublimi sentimenti antiespressi.

Pertanto qualunque soggetto di fuga può essere capace dello stretto, (qualora sia fatto in regola, e non ecceda i limiti della modulazione), ma sarà d'uopo però di esaminare il soggetto attentamente pria di fare la fuga, per sapere come si possa modulare e variare, ed in qual modo debba formarsi lo *stretto*, il quale consiste nel far rispondere le parti al soggetto con maggior brevità di quella che non si è usata in principio; del che puossi prendere un'idea nel già citato esempio della Tav. XV, il di cui stretto s'incomincia dal *soprano* in battere, in levare risponde tosto il *contralto*, ed il *basso* nuovamente risponde al tono parimenti in battere, dopo di ciò si termina la fuga con una breve, ma raddoppiata cadenza composta.

LEZIONE VI.

Della Fuga a quattro parti reali.

Nella quarta lezione di quest'articolo avendo già dimostrata la differenza che havvi tra le fughe a due e le fughe a tre parti, vano sarebbe qui tediare il Lettore con ulteriori osservazioni, mentre nelle fughe a quattro parti reali non si fa che aggiungere di più una risposta al *soggetto* della *fuga*, come si pratica nelle fughe a tre, anzi la parte, che è l'ultima a rispondere, non fa che rispondere *ad literam* tutta la frase che ha servito per la prima risposta al soggetto medesimo, la quale ordinariamente si fa alla quinta, se la *fuga* è in tono maggiore, ed anche alla terza minore, se la fuga è in tono minore (1): laonde la maggior difficoltà consiste, come già si è detto, nelle imitazioni, e nel *contrappunto medio*, che succede

(1) Gli antichi hanno sempre risposto alla quinta anche nelle fughe in tono minore; ma allorquando si voglia giudiziosamente uscire dall' uso comune, si può anche rispondere in altro tono, come si è detto nella prima lezione; massime se la fuga è in tono minore, può farsi pure la risposta alla terza minore per la ragione che ogni pezzo musicale in tono maggiore fa la sua prima modulazione alla quinta, essendo questo il tono più coerente. Perciò nel tono minore parimenti si può modulare alla terza essendo il suo tono somigliante, e la più usitata modulazione dai Compositori.

alle rispettive risposte di tutte le parti. Si esamini adunque alla Tavola XVI l'ultimo esemplare di una fuga reale a quattro parti, in cui il soprano propone il soggetto in *G* minore, come la fig. *A* rappresenta; la risposta si fa dal *Tenore* (fig. *B*) al suo somigliante maggiore; il basso ripete il soggetto al tono primiero, come nelle fughe a tre, e finalmente il *contralto* ripete la risposta, che fece il tenore alla terza del tono, a cui ne seguono alcune imitazioni, come appare alle fig. *C D*, colle quali si modula per toni relativi, onde condurre l'armonia nel tono più coerente per attaccare il rivolto delle parti; e ciò, previa una cadenza semplice o composta (1). Il rivolto delle parti non è altro che una replica della proposta e risposta della fuga, colla differenza che quella parte, che propose il soggetto nel tono della fuga; nel rivolto questa dovrà cantare alla quinta, o alla terza minore e viceversa, la parte che fece la risposta alla quinta, nel rivolto di essa dovrà farla al tono. Quando poi questa replica succede in altro tono relativo, si procurerà altresì, che il contrappunto d'armonia eseguito dalle parti medie, ossia il *controsoggetto* venga replicato anch'esso ora dal contralto, ora dal basso, e sempre in que' toni, nei quali da dette parti non venne dianzi cantato. Alla fig. *F* del suindicato esempio trovasi la cadenza, che indica il tono della fuga, a cui ne segue tosto il rivolto delle parti, fig. *G*, la quale operazione potrà lo studioso da se continuare, aggiungendo altre imitazioni e modulazioni a piacere, e quindi attaccando lo stretto della fuga, le di cui risposte si riducono nel tempo debole della seconda battuta del soggetto, che dovrà eseguirsi o dal soprano o dal tenore, incominciando però nel tono della risposta, qual è il *Befà*.

Quanto sinquì si è detto intorno all'articolo delle fughe, io mi lusingo possa essere bastevole a rendere lo scolaro alquanto instrutto, e mediocremente esperto in tal sorta di composizione; ma se non mi fossi abbastanza diffuso, e se ne' pochi esemplari fugati qui annessi

(1) Prima di fare il consueto rivolto delle parti sarà bene indicare il tono della fuga con una cadenza, ed anche prima di riedere alla tonica, alla fine d'ogni periodo musicale (purchè non sia troppo breve) si potrà far cadenza per accennare le modulazioni stabilite in detta fuga dal compositore, ed affinchè rimanga più impresso nell'udito sia il rivolto, che qual siasi mutazione od intrecciamento di parti.

non trovasse il medesimo di che pascersi per giungere alla meta, potrà desso ricorrere alle sublimi opere notorie de' seguenti Classici, quali sono le fughe del celebre, *Vallotti*, i Salmi dell'egregio *B. Marcello*, l'opera quinta del *Corelli*, l'esemplare di contrappunto fugato del *P. Martini*, per tacer di tante altre composizioni di varj rinomati e sommi Autori, da cui può ognuno perfettamente apprendere l'arte difficile e sublime dello scriver fugato.

LEZIONE VII.

Del Canone.

Il *canone*, voce greca, che significa *regola*, è una *cantilena*, che nella musica s'inventa a capriccio, aggiungendo a questa tante voci nella partitura quante si voglia, le quali ad una ad una ripetono dopo alcune pause il canto primiero, e lo seguono eziandio fintanto che termini, od incominci di nuovo la detta *cantilena*, o *melodìa*, perciò il primo canto servendo di regola alle parti, che lo seguono può appellarsi specie di *fuga perpetua*, o siccome disse *Zarlino*, *fuga* in *conseguenza*, il cui modo d'eseguirla dagli antichi chiamavasi *canone*.

Trovansi più specie di canoni in alcuni scritti di vecchia data, come il *canone doppio*, *inverso*, *polimorfo*, *chiuso* e per *aumentazione*; ma per quanto l'esperienza mi detta, essendo questi nomi veri scherzi puerili ed inusitati, giova meglio perciò praticare que' *canoni* che si usano e si eseguiscono oggidì con sicuro effetto; e questi sono, il *canone finito* ed *infinito*. Il *canone* finito è quello che è breve e facile, in cui la parte ultima che ripete il *canone* non lo termina, ma cambia *cantilena* per far *cadenza* unitamente alle altre parti (V. es. 2, Tav. XVI.). E il canone infinito è quello, in cui ciascuna delle parti non cambiando mai d'un sol intervallo il canto, si seguono le dette parti, ripetendolo steso parecchie volte (V. es. 1 ibid.).

Queste due specie di *canoni* si fanno ordinariamente all'unissono, od all'ottava, cioè a dire, che caduna delle parti cantanti ripete nel medesimo tono il canto di quella parte che lo comincia (1).

(1) La parte principale incominciante il canone appellasi *guida proposta* o *antecedente*, e quella che risponde dicesi *risposta* o *conseguente*.

In fatti l'indicato esempio secondo della Tav. XVI, rappresenta un breve e facile canone finito il cui primo *conseguente* risponde all'unissono (fig. *B*), e l'ultimo risponde all'ottava (fig. *C*), la *guida* (fig. *A*), ossia *proposta*, è formata di un periodo di quattro battute e mezza, al quale aggiungesi la coda per l'opportuna *cadenza*; il primo conseguente ripete dopo una battuta tutto intiero il detto periodo, e termina colla cadenza semplice, ed il secondo rispondendo due battute dopo, non eseguisce che tre battute e mezza del detto periodo, nella quarta delle quali in levare cangia cantilena, sia per essere uniforme alle altre due parti, sia per terminare il *canone* suddetto; perciò allorquando si è inventato il primo periodo, ossia l'*antecedente*, non rimane che a scrivere sotto di esso lo stesso periodo all'unissono o all'ottava, aggiungendovi solamente una semplice cadenza. Se poi il canone proposto debb'essere alquanto esteso, il medesimo allora si dividerà in varj periodi avvertendo solo che il *conseguente* non potrà variare la *cantilena* della *proposta* se non se una battuta o due prima di terminare il canone.

LEZIONE VIII.

Regola generale pel Canone Infinito.

Il periodo che forma la *cantilena* principale del *canone infinito* può esser composto di varie frasi musicali, epperò l'*antecedente* di detto canone si deve inventare e scrivere in partitura, prima di tutto essendo quello che guida le altre parti; avvertendo che il canto di esso dev'essere tessuto in modo che non riesca incomodo alle voci che lo dovranno cantare, tenendo la melodìa piuttosto sulle corde medie ed anche un poco sulle acute, acciocchè l'*antecedente* suddetto possa facilmente fare il secondo con una *cantilena* meno acuta al *conseguente* primo, e parimente possa cogl'intervalli fondamentali comodamente reggere l'*armonìa*, allorquando le tre voci trovansi unite.

Ne risulta dunque che se un canone a tre voci fosse composto di 36 battute, vale a dire, di 3 periodi composti di 12 battute ognuno, la parte che propone, ossia la *guida* canterà col ritornello (siccome

ciò è ad arbitrio delle parti cantanti) tutti e tre li periodi stessi (1): il primo *conseguente* ne eseguirà due, ed il secondo, ossia l'ultimo a rispondere, ne canterà un solo; perciò nella distribuzione delle parti del canone risulta, che la proposta sarà formata di 36 battute, la risposta prima ne avrà 24, ed il *conseguente* ultimo ne avrà 12.

Per maggiore schiarimento ho posto alla Tav. XVI un breve, ma grazioso canone del fu celebre P. maestro Martini, da cui si rileva che quel cantante che ha da proporre ed eseguire un canone infinito, deve avere petto forte, ed una voce estesa alquanto, dovendo cantare in tutto il corso del canone il primo, il secondo, ed il basso. Ciò non di meno il compositore deve sempre tessere la *melodìa* sull' estensione naturale, e nel centro delle voci di un *tenore* o di un *soprano*, acciocchè possa facilmente cantarsi da chicchessia.

Tutti li periodi del *canone infinito* si scrivono estesi (dopo averne fatta la prova in piena partitura), e si dividono colle due linee paralelle, come appare al suindicato esempio, indicando l'entrata del *conseguente*, e delle risposte con un segno di convenzione, ossia ss.

La stessa regola può servire anche per li canoni a più voci.

(1) Il canone si fa *finito* ed *infinito*; il finito è quando non si torna da capo, e allora acciò tutte le parti terminino insieme è necessario l' aggiunta di alcune note dette *coda*, l' infinito è quando si torna da capo, e allora la guida infine della *cantilena* con qualche pausa, ovvero senza pausa torna di nuovo da capo nel tempo che le altre parti terminano il canone; e siccome in tal maniera si può cantare in infinito, perciò chiamasi *canone* infinito (Paolucci arte pratica di Contrappunto Tom. I. pag. 162.).

ARTICOLO SETTIMO.

Della necessità di conoscere l'estensione e l'effetto de' principali Stromenti d' orchestra.

Egli è di tanta ed essenziale importanza al compositore il conoscere la precisa estensione, il maneggio, e l'effetto particolare di qualsiasi stromento, che per quanto il medesimo fosse dotato d'ingegno e fondato nell'arte, indarno mai sempre s'accingerebbe a far noti i suoi talenti, se capace non divenisse di tessere almeno una sola *melodìa* facile nel centro de' più usitati stromenti d'orchestra, quali sono il *violino*, il *clarinetto*, l'*oboe*, il *violoncello*, il *fagotto*, ec. di cui è d' uopo ancora conoscere quelle voci che producono buon effetto per saperle caratterizzare nelle composizioni, non che per evitar quelle che essendo fuor di centro o incomode al maneggio di quel dato stromento, riescono disgustose e di niun effetto. Sarà dunque necessario che l'alunno impari a conoscere per tempo li principali stromenti d'orchestra (1) per avvezzarsi a scrivere esattamente nell'estensione d' essi, e massime de' più usitati stromenti da fiato.

LEZIONE I.

Dell' estensione e maneggio del Violino.

Lo stromento principale a conoscersi è il *violino*, siccome quello con cui il bravo compositore può esprimere qualunque affetto dell' animo, ed è il più difficile per la sua lunga estensione e pe' varj trasporti che in esso si praticano; perciò saranno, io mi lusingo, utilissimi alcuni avvertimenti per ben conoscere la retta maniera di scrivere per tale prodigioso stromento.

(1) Tutti gli stromenti si dividono in tre specie, da *fiato*, da *corda*, e da *percossa*; quali in appresso verranno distintamente classificati. I medesimi si possono pure dividere in cinque classi, cioè da *fiato*, da *arco*, da *pizzico*, da *tasto*, e da *percossa*.

Il *violino* ha quattro corde, quali sono accordate in quinta, come è noto; e la più grave di queste è il *sol* prima nota della scala del violino, attraverso le di cui corde colla destra tenendo l'archetto paralello allo scagnetto, mediante un regolare maneggio, si formano tutte le altre voci.

Le scale *cromatiche* sul violino sono alquanto difficili, dovendosi eseguire nella maggior parte delle medesime due semitoni spesse fiate con un sol dito; perciò le lunghe scale cromatiche a piena *orchestra* si dovranno evitare dal Compositore; potrà invece far uso delle più dilatate scale *diatoniche*, delle quali a volo se ne può fare una quantità con una sola tirata d'archetto, cioè d'una o più battute secondo la lunghezza delle misure, o del ritmo. Nelle moderne composizioni stromentali si trovano soventi di queste scale legate o passi d'agilità di lunga arcata, che fanno grandissimo effetto

Veggasi intanto all'esempio 1 della Tav. XVII tutte le scale diatoniche del violino, in ciascuna delle quali sonovi indicate le rispettive posizioni che si eseguiscono sulle dieci manicature, comprendente tutta la estensione che è circa 4 ottave, con l'ultima scala del cantino per gli acutissimi. Bisogna notare però che le anzidette scale non sono tutte esenziali al Compositore, massime scrivendo a piena orchestra, ed in allora la più lunga estensione del violino sarà sino alla quinta o alla sesta posizione al più; mentre se si scrivesse più alto coll'unissono dei violini di rinforzo si sentirebbero stonazioni insoffribili; siccome si deve supporre che i suonatori di rinforzo non abbiano l'abilità che ha il Direttore d'orchestra; perciò le scale di 7.° 8.° 9.° e 10 manico potranno servire per qualche *solo* di un grandioso pezzo musicale, e massime per li concerti. Le medesime scale quindi incominciando dal terzo manico sino al decimo si proseguono da quattro in quattro note, come ho dimostrato alla seconda manicatura, avendo per brevità tralasciate quelle che ascendono gradatamente sino al cantino, le quali si sott'intendono.

LEZIONE II.

Ora che abbiamo veduto quali e quante siano le posizioni del violino, sarà d'uopo conoscere anche li più essenziali arpeggi, una quan-

tità dei quali ho posto all'esempio secondo in un certo ordine di modulazione idoneo alquanto, sebbene in parte irregolare; e ciò solo per evitare di scriverne una maggiore quantità in tutti li toni; mentre li medesimi (come ciascuno può osservare) sono formati di *sesta* e *decima*, di *quinta* e *sesta*, di due *seste* e *terza*, di *sesta* e *settima*, ossia *duodecima* ecc. In somma con una quantità d'intervalli rettamente disposti, secondo le regole dell'armonìa, ed uniti insieme con quella data distanza che viene prescritta dall'estensione del violino, si formano diversi arpeggi.

All'esempio 3.° poi avvi espresso altra sorta d'arpeggio scritto in regola di modulazione, quale potrebbe servire per un preludio di qualche suonata.

Se ne possono formare d'altra specie ancora, ma questi arpeggi difficili per l'intonazione essendo più necessarj all'esercente il violino che al Compositore, potrà il primo ricorrere agli studj eccellenti dei rinomati *Corelli*; *Tartini*, *Viotti*, *Rolla* e segnatamente al famoso metodo compilato dalli chiarissimi *Baillot*, *Rode* e *Kreutzer*, con cui potrà meglio perfezionare l'esecuzione d'un tal genere di musica.

Il quarto esempio finalmente dimostra un andante composto di alcuni passi di note doppie, e salti di *seconda maggiore* risolvente in *sesta minore* di *settima minore* risolvente in *terza maggiore* ecc. quali sono utilissimi a far conoscere al Compositore in qual modo si pratica l'agilità sul violino, ed in quale posizione, come in fatti si vede che le note doppie per moto retto e moto obbliquo non oltrepassano la prima manicatura; che se fossero scritte più alte sarebbero troppo difficili, e pressochè ineseguibili. Infiniti altri esempj potrei qui esporre anche de' migliori autori sopra diversi passi d'agilità e d'armonìa, ma essendomi prefissa la brevità, mi è d'uopo limitare il tutto alli già fin qui accennati esemplarj.

LEZIONE III.

Dell' Impiego e dell' Effetto della Viola.

Utilissimo al Compositore si è pure l'impiego della Viola. Questo stromento è necessario più d'ogni altro a riempiere l'armonìa, e quando la parte della viola sia scritta in centro e ben eseguita, produce un

ottimo effetto. Nei quartetti essa non è che una parte d'accompagnamento, la quale per lo più si distingue o con duplicati arpeggi, o con note gravi e legate con cui frena, per così dire, e ravviva la dolce e maestosa armonìa. In piena orchestra poi questa è tanto necessaria, che specialmente nei pezzi vocali vi rimarrebbe un vuoto notabile, se la viola non accompagnasse quasi sempre il canto. Da molti compositori però viene talvolta negligentata ponendola spesse fiate, o quasi sempre, col basso; ma non così venne trattata da quei valenti Maestri, che ben seppero conoscere l'ottimo vantaggio che può produrre ne' componimenti il convenevole impiego d'un tale stromento. In fatti il divino *Haydn* ne' suoi stupendi quartetti, ed in varie composizioni anche vocali seppe con modi sublimi trarne quell' utile che è il presagio sicuro d'un effetto sorprendente ed incomparabile; così puossi asserire de' celebri *Mayer*, *Nicolini*, *Paer*, *Vinther*, *Veygl*, *Morlacchi*, *Rossini* ecc. In alcuni pezzi vocali di carattere o ecclesiastici, come anche nei quartetti strumentali, la viola può aver qualche *solo* in cui trionfi la melodìa, e con ciò l'abilità dell'esperto suonatore; ma non si deve scrivere troppo acuto, nè troppo basso per ottenere il bramato effetto, perchè essendo troppo cupa la voce di questo stromento, in distanza non sarebbe intelligibile una cantilena qualunque eseguita sulle corde gravi, massime fra gli accompagnamenti di un'intiera orchestra. Converrà dunque limitarsi per maggior certezza alla estensione qui innanzi prefissa (1).

LEZIONE IV.

Dell' Estensione e maneggio della Viola.

Dieci manicature si praticano sul violino e sette sole si eseguiscono sulla viola, le quali si possono distintamente osservare all'esemp. 1 della Tav. XVIII co' suoi rispettivi numeri indicanti la corda, ed il tasto come nel violino, a riserva di alcune posizioni in cui si fanno

(1) Ne' pezzi stromentali, cioè quartetti, triò notturni ec. si usa moltissimo anche la così detta viola d'amore, la di cui temperatura è appunto un'ottava più bassa di quella del violino. Questa fornisce un suono assai dolce e flessibile, massime ne' toni di *elafà*, *ofaut* ec.

due note per grado con un sol dito per maggior comodo, come al 6.° e 7.° manico.

Per la viola si scrive in chiave di contralto essendo accordata una quinta più bassa del violino, come è notorio. Per gli acuti poi si serve ordinariamente della chiave di violino, per meglio distinguere i trasporti, non che per risparmiare le molte lineette degli acutissimi in chiave di contralto; del resto il maneggio e l'arcata sono simili a quelli del violino.

Per rendere adunque più facile l'esecuzione di qualunque *solo* sopra questo stromento, converrà non oltrepassare la quarta e quinta manicatura.

Fa di mestieri intanto esaminare un picciolo preludio di alcuni arpeggi che possono servire anche per l'accompagnamento di un cantabile per violino o flauto, il cui effetto non è dubbioso, massime nel tono prescelto all'es. 2.° Alla fig. *B* si nota la modulazione alla terza minore del *tono*, cioè il *mi b*, nel qual tono si cambia arpeggio in un passo d'agilità più moderno, che eseguito piano e legato diviene gradito ed espressivo. Alla figura *C* si modula di nuovo e si ritorna al tono primiero. Con questo passo si potrebbe accompagnare un andante o cantabile, purchè adattar si sapesse alla viola nei toni più facili e comodi al maneggio del suindicato passo d'agilità o arpeggio misto (V. Tav. XXV li toni più coerenti alla viola). All'esempio terzo, Tav. suddetta ho posto un movimento staccato di note doppie diviso in due brevi periodi, non per altro, che per dare un'idea della regolarità che è d'uopo usare in tal sorta di *cantilena*, e de' passi difficoltosi che si praticano sia nei *concerti* che ne' *duetti* a *violino* e *viola*, poichè nelle altre composizioni la parte della viola ordinariamente serve d'accompagnamento al canto, o con note legate, o con arpeggi uniti al secondo *violino*, o coll'unissono al *basso*.

LEZIONE V.

Del Violoncello.

Fra tutti gli stromenti d'orchestra e specialmente fra quelli da arco, il *violoncello* è il più dolce, flessibile, ed atto a parlare al cuore; egli è uno stromento difficile, ma ben suonato signoreggia sovra d'ogni altro (toltone il *fagotto* di cui si parlerà a suo tempo). In fatti nelle

opere serie e nelle musiche ecclesiastiche o sentimentali è lo stromento favorito de' moderni Scrittori, perchè appunto nello stile serio la melodìa non può essere meglio espressiva che quando è scritta pel *violoncello*. Non sempre però tale stromento va glorioso delle suaccennate qualità, perchè di raro si trova chi ben lo possegga e lo suoni con maestria; come anche sono poche le composizioni che gli siano adattate; perciò è d' uopo che il contrappuntista conosca esattamente la sua estensione, e le rispettive posizioni che in esso si praticano.

LEZIONE VI.

Delle Scale e Posizioni praticabili sul Violoncello.

La temperatura del violoncello è un' ottava più bassa di quella della viola, e la sua più lunga estensione è di tre ottave e mezza e due semitoni maggiori, come puossi rilevare dall'ultima scala dell'esempio 8.° alla Tav. XIX.

L' esempio primo rappresenta la scala diatonica di prima manicatura con un solo trasporto per gli acuti distinto colla chiave di *tenore;* ciò serve per dimostrare che un *solo* qualsiasi, massime *andante* o *moderato*, puossi facilmente eseguire tutto sul cantino, purchè non oltrepassi l' estensione dell'indicata *scala diatonica* senza formare col pollice il *capo tasto*.

Per li tempi *allegri*, pei *concerti*, e pei *soli* di qualche grandioso pezzo musicale, allora si formano le opportune posizioni attraversando il pollice sul cantino, sulla seconda, e talvolta anche sulla terza a norma dell' estensione di quella data *cantilena*, che per lo più non deve oltrepassare un'*ottava* o *seconda equissona*; e in tal guisa si continua la posizione fin tanto che trovisi altra *cantilena* o modulazione che esiga una posizione diversa. Perciò il compositore deve mai sempre avere la precauzione di preparare le posizioni con qualche pausa, o con note legate, o *corona*.

Le posizioni più necessarie sono sei; la prima è in *la* maggiore, quale si forma colla consonanza di quinta *la* e *mi*, come all'es. 2.° Li numeri sono per la regolarità del portamento (1) della mano sinistra, e lo zero

(1) Per portamento s' intende il regolare maneggio delle dita, e la giusta posizione della mano.

indica quella nota che è già formata col pollice. La seconda in *si b* e *si maggiore*, come all'es. 3.° La terza in *do* e *do diesis*, o *re b*, es. 4.°, sempre collo stesso portamento. La quarta in *re* maggiore, es. 5.° La quinta in *mi*, e *mi* maggiore, es. 6.° La sesta in *fa*, nel qual portamento dovendo tenere più unite le dita, si possono eseguire talvolta anche due note per grado con un dito solo, come apparé all'es. 7.°, onde facilitare il maneggio; e finalmente sulla stessa posizione di *fa* si eseguisce la scala acutissima co' numeri indicati all'es. 8.

V' ha qualche compositore che usa scrivere i *soli* pel *violoncello* quasi tutti in chiave di *violino*, ponendo anche sopra il rigo degli acutissimi, e delle cantilene che sono fuori di luogo, non riflettendo in tal guisa, che se fossero anche nel centro e nella giusta posizione del *violoncello*, lo suonatore è tenuto a trasportarli un'ottava sotto; e per quanto esperto egli sia, trovasi alquanto imbarazzato a determinare il trasporto, o la precisa posizione della mano. Per iscansare adunque un tale assurdo, sarà d'uopo far uso soventi della chiave di *tenore*, eccetto che nelle melodìe acutissime, per le quali è indispensabile la chiave di violino, come si è dimostrato al già citato es. 8.

LEZIONE VII.

Del Contrabasso.

Questo madornale stromento armato di sole 3 corde ed accordato in quarta, è il sostegno, la base ed il fondamento essenziale d'ogni composizione. In fatti un' orchestra senza basso può materialmente paragonarsi al nojoso ronzìo di varj insetti volanti, che all'improvviso sibillar del vento in cuor d'estate si perdono illanguiditi fra le dense nubi dell'agitata polve; così l'armonìa senza il basso, all'improvviso incontro d'una veloce e modulata *fuga*, perdesi illanguidita e fioca fra il mormorìo discorde degli annojati astanti.

LEZIONE VIII.

Dell' Estensione e Maneggio del Contrabasso.

La sua più lunga estensione è di due ottave circa, ma per uso delle grandi orchestre non si dee giammai oltrepassare l'estensione

d'un'ottava e mezza, quale comincia dal *la* in primo spazio chiave di *fa*, sino al *mi* ^{b}, o al *fa* acuto.

Per maggior discernimento dello studioso converrà esaminare due soli esemplari che ho posto alla Tav. XX, uno concernente la scala naturale, e l'altro alcuni salti ed arpeggi di terzine, quali sono comuni e facili per l'intonazione; siccome la difficoltà maggiore di detto stromento consiste appunto nell' intonar bene le note, siano legate o staccate; perciò li passi di molta esecuzione od agilità si dovranno evitare, massime nei tempi allegri de' pezzi vocali e concertati, ad oggetto di non confondere giammai la melodìa.

Il secondo esemplare della Tavola suindicata rappresenta una quantità di passi o salti per lo più usitati nelle moderne *cadenze armoniche*, fig. *A*; quindi alla fig. *B* prosegue con alcune modulazioni in istile fugato, ed alla fig. *C* modula con un arpeggio di terzine servibili per li finali de' pezzi concertati e di qualsivoglia componimento sentimentale.

Li numeri sottoposti alle note indicano gli accordi necessarj, in caso si volesse accompagnare col cembalo il citato esemplare, e li numeri sovrapposti servono per la mano destra. Le quattro terzine discendenti poi sono sottosegnate coll'asterisco per indicare che le due terzine in battere vanno eseguite sul cantino, e le altre due in levare si fanno sulla seconda, dopo di che suonando la corda vuota, si porta la mano in prima manicatura, per ivi effettuare la cadenza finale.

Per ben apprendere il maneggio del *contrabasso*, e per meglio conoscere la di lui estensione e posizione della mano, lo studioso farà attenta riflessione sopra l'opera 5 del Corelli già innanzi citata.

LEZIONE UNICA.

Degli Stromenti da fiato, ossia della Piccola Orchestra.

La quantità degli stromenti da fiato ch'oggi giorno sono in uso, massime nelle grandi orchestre, ha prodotto un vantaggio grandissimo ai compositori che sanno giudiziosamente servirsene, segnatamente nelle *ouverture* o *sinfonie*. E sebbene per essi maggiore occupazione e fatica esiga un tale costume introdotto da saggi esperimenti, pure il compenso è tale nell'effetto prodigioso che ottiensi, che insensibile addiviene, quasi direi, l'anzidetta occupazione.

Li suddetti stromenti uniti avendo in essi quanto è sufficiente per completare l'armonìa (siccome si dividono anch'essi in soprani, acuti e bassi) si usano soli, ossia senza gli stromenti da arco, non solo nelle musiche militari, ma ancora nelle grandi orchestre, massime per le opere serie; ed è per ciò che da alcuni artisti alla disaggregata armonìa de' suddetti stromenti da fiato si diede il nome di *picciola orchestra*.

§. I.

Del Flauto.

Varie specie di flauti si usano oggi giorno, quali sono il flauto traversiere in *re*, il flauto detto d'amore alla quinta sotto del suddetto, il flauto in *mi* ♭, alla seconda sopra del suddetto, il flauto detto ottavino in *re*, quale si usa attualmente anche nelle grandi orchestre, ed altri cinque o sei flautini accordati in varj toni, che sono in uso nelle musiche militari.

Il flauto corista sunnominato, ed il suo ottavino vero sono li due flauti più usitati nelle orchestre, pe' quali si scrive in chiave di violino; e tutto ciò che può suonarsi col flauto in *re*, si suona anche coll'ottavino, perchè il maneggio è per ambidue eguale.

Laonde lo scopo mio non essendo quello d'insegnare il suono di alcuno stromento, ma bensì di darne in ristretto la più necessaria estensione a vantaggio del contrappuntista (per quanto mi permette la mia poca esperienza) ho aggiunto al Metodo le rispettive Tavole di tutte le scale degli stromenti da fiato naturali, diesate, e bemollizzate co'loro segni indicanti le chiavi, ed il più comodo maneggio, acciocchè il compositore vegga in un'occhiata qual sia l'estensione dei medesimi, e quali sieno le note più in centro e più atte alla data qualità della composizione.

Il flauto corista, come si vede alla Tav. XXI, ha l'estensione di due ottave e mezzo, ma ordinariamente per le orchestre il compositore non può far uso delle note gravi di detto stromento, e poco ancora delle note medie, perchè in mezzo al fragore dei bassi e della piena armonìa sono quasi insensibili; perciò la migliore estensione sarà dal *do* e *re* medio sino al *sol* acutissimo, ed il rimanente delle scale può servire per li concerti.

Il tono più naturale e coerente al flauto è il *sol* maggiore co'suoi relativi (V. Tav. XXV.).

Qualora poi occorressero allo studioso ulteriori dilucidazioni circa il maneggio o i passi d'agilità pel modo di trattarli, potrà servirsi dei metodi o studj dei rinomati *Ugot*, *Vanderlick*, *Devienne* ec.

§. II.

Dell' Oboe.

La più comoda e naturale estensione dell'*oboe* non è che di due ottave circa, come si rileva alla Tav. XXI, es. 5 e 6. L'esperto suonatore poi giunge anche più in là, cioè a dire, può far sortire dall'*oboe* tante voci e tanti acuti, quanti ne ha il *flauto*; ma il compositore dovrà limitarsi alla suindicata naturale estensione, perchè l'oboe per natura avendo una voce assai cruda, massime sugli acuti, produce facilmente degli strilli o voci aspre; devesi parimenti evitar di scrivere cantabili, o passi d'agilità ne' tuoni di *la*, *mi*, *la* ^{b}, *mi* ^{b}, *re* ^{b}, per essere questi molto incomodi a tutti gli stromenti da fiato, e segnatamente all' oboe e fagotto (1) (V. sulla Tav. XXV li toni più naturali e coerenti all'oboe).

§. III.

Del Corno Inglese.

La qualità della voce del corno inglese è alquanto cupa e nasale, ed è ciò che lo distingue dall'oboe; nel rimanente poi egli è perfettamente analogo all'oboe suddetto, sia per avere eguale estensione, che per essere parimenti uniforme nel maneggio, e per conseguenza nel modo di scrivere.

La maggiore difficoltà consiste nell'essere più basso d'una quinta dell'oboe; ma egli si suona in chiave di violino, e solamente il compositore, scrivendo pel *corno inglese*, deve immaginarsi la chiave di mezzo soprano solo per maggiore comodità; altrimenti usando la chiave sud-

(1) Tanto pel flauto che per l' oboe non si usa altra chiave nella composizione, che quella del violino.

detta (come si pratica da molti) si renderebbe non poco imbarazzato lo suonatore, massime nelle modulazioni o nel cambiamento de' toni (1).

Supponende frattanto abbastanza istruito il Lettore da quanto sin qui si è detto intorno alla pratica di questo stromento, se ne tralasciano gli esemplari, ossiano le scale, per maggior brevità.

§. IV.

Del Clarinetto.

Questo stromento è il più difficile di tutti gli stromenti da fiato, per la sua lunga estensione ed organica costruzione; e quantunque sia della medesima categoria de' prenominati stromenti, l'*oboe* e il *flauto;* ciò non di meno il *clarinetto* oltre d'avere molti acuti, egli si distingue dagli altri per essere alquanto più esteso anche nei bassi. Per tale motivo appunto la difficoltà del *clarinetto* non consiste solamente nel formare una buona imboccatura, ma vieppiù nel maneggio e nella maniera di scrivere pel detto stromento, qual è composto di 8 buchi a dito e di cinque chiavi, la disposizione delle quali rende non poco imbarazzo al compositore per evitare quei salti che sono ineseguibili, e quelle voci che sono troppo rauche e difficili ad intonarsi (2).

Il clarinetto ha quattro pezzi di cambio co' quali si suona in quattro differenti toni *la si si* ^{b} e *do*; ma comunemente non ne sono usitati che tre soli, cioè il clarinetto in *do*, pel quale si scrive in chiave di violino, e si suona in tutti i toni, eccetto che nei quattro seguenti *si mi la* ^{b} *re* ^{b},

(1) Alcuni classici compositori talvolta pel *corno inglese* hanno usato anche la chiave di basso, segnatamente nel tono di *elafà* e suoi correlativi; ma ciò non si ammette per regola positiva.

(2) On distingue trois sortes de sons dans l'étendue de la clarinette, le premier qui s'étend depuis le *mi*, première note de la gamme, jusqu'au *si bemol*, se nomme chalumeau parce qu'il est très-doux, il forme une octave, deux tons, et deux demitons; le second qui est depuis le *si* naturel jusqu'à l'*ut* diéze de la seconde octave, est appelé clairon ou clarinette, parce qu'il est plus sonore et plus brillant, il forme une octave et deux demi-tons; le troisième va depuis le *re* de la seconde octave jusqu'au contre *ut*, on le nomme aigu, il est très-difficile de l'adoucir, et celui-là seul y parvient qui connaît parfaitement les positions, et qui est bien sûr de son anche et de son ambouchure etc. (V. Methode de clarinette, par M.r Lefevre, art. VI, pag. 8.).

quali sono incomodissimi al suonatore, ed alquanto aspri all'udito.

Il clarino in *si* ^{b}, per il qual tono il compositore deve immaginarsi la chiave di tenore (1); ed il clarinetto in *la*, per cui devesi figurare la chiave di soprano.

Laonde ne viene in conseguenza, che col pezzo in *do* suonandosi solo ne' suoi toni relativi *fa* e *sol*; col pezzo in *la*, pure ne' suoi toni coerenti *re mi*, e col pezzo in *si* ^{b} parimenti nei suoi relativi *mi* ^{b} e *fa*, si avrà assai comodo il maneggio di detto stromento in tutti e sette li toni *la*, *si* ^{b}, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, con tutti i loro somiglianti minori.

La più comune e naturale estensione del clarinetto è di 3 ottave e mezzo circa, come appare alla Tav. XXII, es. 1, ed alcuni celebri suonatori fanno sortire dal clarinetto anche li due acutissimi *si* e *do*, ma pochi sono d'ordinario quei Professori che oltrepassino il *fa* acuto; perciò il compositore dovrà esser ben cauto ed instruito nel modo di scrivere per tale stromento, onde non incorrere nella taccia umiliante di aver scritto musica ineseguibile o fuor di centro; epperò la più lunga estensione del clarinetto per la musica d'orchestra sarà dal *fa* grave sino al *re* acuto, evitando pure tutti li salti di ottava legati, di sesta minore e decima maggiore perchè sono ineseguibili, massime nelle voci gravi e medie, e si useranno piuttosto li salti di ottava staccati, ma giudiziosamente perchè sono anch' essi difficili.

Farà d'uopo eziandio schivare li salti del *do* al *mi* ^{b} voci medie, quali sono incomodissimi, eccetto che siano composti di note legate e di maggior valore (V. ibid. es. 2.), come pure le diatoniche transizioni del *si* al *do* diesis, e *re* diesis, e *mi* (ibid. es. 3.), e quelle del *la* ^{b} e *sol* diesis medio al *la*, *si* ^{b} e *do* diesis; oltre diversi altri passi d' agilità non adattati e difficili che si tralasciano per brevità, mentre si possono meglio distinguere nei rispettivi metodi dei rinomati *Michel*, *Lefevre*, *Devienne*, e di molti altri classici Professori, dai quali si può apprendere perfettamente la natura e le qualità di questo difficile stromento (V. all'es. 4 la scala per li *diesis* e *bemolli*.). Altra specie di clarinetti più piccioli si usano, oltre quelli che sonosi nominati, quali servono per le musiche militari, uno è in *fa*, così

(3) Qui milita la stessa ragione addotta pel corno inglese al §. III, pag. 70.

detto alla quarta, e serve per quelle musiche militari che hanno il corpo de' clarinetti in *do*; perciò pel medesimo si scrive una quarta sotto; il secondo è in *re*, ma poco usitato; e il terzo è in *mi*^{b}, quale serve per quelle musiche che hanno il corpo de' clarinetti in *si*^{b}, e si scrive una terza sotto. Rapporto ai toni e alla maniera di comporre si osserverà quanto si è detto pel *clarinetto* alla pag. 71.

§. V.

Del Fagotto.

Lo stromento che più d'ogni altro s'accosta alla voce umana è il *fagotto;* e fra tutti gli stromenti da fiato e da arco, è quello con cui il compositore può in musica tradurre qualunque pensiero allorchè desso perfettamente ne conosca la natura e l'estensione, e sappia con buone cantilene magistralmente trattarlo nell'armonìa.

Perciò non senza ragione ei viene distinto fra la maggior parte degli stromenti d'orchestra, perchè il fagotto (sebbene comunemente venga considerato come un semplice basso) la sua voce raddolcita coll'arte d'un bravo Professore, e col mezzo d'una buona imboccatura è sì flessibile e penetrante che spesse fiate assomiglia alla voce naturale di un buon *tenore*.

La sua più naturale e comoda estensione è di due ottave e mezzo circa incominciando dal *si bemol* basso, sino al *fa* acuto, come appare all'esempio 5 della Tav. XXII. L'esperto Professore poi facilmente ne cava due o tre altri suoni più acuti, quali sono il *sol*, *la* e *si*^{b}.

Qui pure è da notarsi che i toni molto diesati sono incomodissimi per il fagotto, come per gli altri stromenti da fiato; ma segnatamente per questo li toni *la* maggiore, *mi* maggiore e *si* maggiore si devono evitare dal compositore, perchè l'imperfezione del fagotto è tale che non produce suoni flessibili, fuorchè ne' suoi toni connaturali *fa do sol re mi*^{b}, *si*^{b}, e loro somiglianti (Veggansi distinti sulla Tav. XXV); perciò quanto si è detto dell'oboe al §. secondo, si ritenga ancora per il fagotto.

All'es. 7.° di detta Tavola havvi pure la scala diatonica, in cui si sono distinte le note *mi* diesis e *si* diesis colla figura di *minima*,

perchè si eseguiscono con una posizione diversa dal *fa* e dal *do*; ed all' es. 6 si sono parimenti distinte le tre note *fa* ^{b} grave, *do* ^{b} e *fa* ^{b} medii, le quali sono difficili ad intonarsi; onde sarà utile allo studioso lo esaminare qualche metodo di buoni autori pria di comporre per il fagotto; pel quale si usa la chiave di basso e di tenore, tanto nei *soli*, che nei *concerti*.

§. VI.

Del Trombone, ossia Tromba duttile.

L' invenzione del trombone è molto antica, ma poco tempo è che tali stromenti vennero introdotti nelle grandi orchestre.

Il robusto e fragoroso suono dei tromboni è atto ad esprimere l' *eroico*, il *maestoso*, il *clamoroso* ed il *tetro;* ed applicato saggiamente anche nelle musiche militari, e ne' sublimi pezzi di musica teatrale scuote gl' intrepidi, anima e sveglia coraggio ai timidi.

L' estensione del *trombone* è poco più di due ottave, e con queste si eseguisce tutta la *scala cromatica*, come si scorge all' es. 1 della Tav. XXIII, ma le più comode posizioni per detto stromento si riducono a sette, già indicate all' es. 2 ibid., con le quali ciò non ostante si suona in tutti li toni, vale a dire, in quelli che sono più famigliari alle buone orchestre.

Li toni di *do re mi* ^{b}, non si sono accennati nelle suddette posizioni, perchè essendo li più facili ed usitati, s' intendono compresi nelle medesime, sebbene siavi qualche diversità nell' allungare ed accorciare il detto *trombone*. Li numeri sottoposti alla scala cromatica corrispondono alle suindicate posizioni dell' es. 2, e le majuscole poste nella figura orizontale servono per rimarcare le qualità che distinguono il *trombone* dalla forma delle altre trombe.

La lettera *A* indica l' imboccatura, la *B* indica la *traversa* somigliante alla trombetta comune; la lettera *C* segna la così detta colissa (1), che serve per allungare ed accorciare il trombone, e così per in-

(1) Colissa è termine proprio dell' artefice e suonatore di detto trombone, come pure *traversa*, e *padiglione* sono termini tecnici.

tonare le note; e la *D* accennna il *padiglione* della tromba ove sorte la voce (Vedi Tav. XXV li tuoni più coerenti alla *tromba duttile.*).

§. VII.

Del Corno da caccia.

Quantunque sia dolce il suono del *Corno*, pure è lo stromento il più imperfetto, mentre non si può suonare che in un sol tono; ciò non di meno coll'arte oggi giorno si è alquanto perfezionato. Col *corno da caccia* si suona pure in tutti e sette li toni della scala diatonica, oltre nel *mi* e *si bemolle;* ma ciò si fa mediante il soccorso di alcuni pezzi sostituiti, denominati *ritorti.* Quindi col ripiego della mano che s'introduce nel padiglione del corno si eseguisce ancora tutta la scala *cromatica* per l'estensione di due ottave (V. es. 2, Tav. XXIV.); ma il Compositore non potrà farne uso, se non che per qualche *solo* o *cantabile*, o per concerti.

Debbo innoltre avvertire lo studioso che l'estensione della *scala diatonica* accennata all'es. 1 ibid. non è tutta eseguibile in tutti li toni, a motivo della difficoltà di cavarne gli acuti, anzi scrivendo a piena orchestra pei corni da caccia, non si deve oltrepassare l'estensione più alta del *sol* grave del violino sino al *sol* acuto; e ne' tuoni di *alamiré* e *befà* non puossi oltrepassare la terza, cioè il *mi* medio, per essere detti toni per natura dello stromento troppo acuti, avvertendo altresì di usare ben di rado la *quarta* già segnata coll'asterisco, perchè è quasi sempre stonata, ossia crescente.

La chiave del violino è l'unica che si usa pel *corno da caccia,* e la posizione delle note è sempre nel tono di *do*, colla differenza che occorrendo di scrivere in altri toni diesati, e bemollizzati, altro non si fa che accennare il dato tono in principio di composizione, o in principio di un periodo colle lettere iniziali per detto tono, senza porre accidenti alla chiave; o cambiare la suindicata posizione delle note, come p. e. in *C ut*, in *D*, in *E*, in *F* etc. In tal guisa il Compositore immaginandosi le chiavi corrispondenti al tono prescelto, egli senza accorgersi scrive sempre nel tono di *do*, sia per di lui comodo, che per comodo dell'esecutore (V. Tav. XXIV, es. 1 e 3.).

Nelle grandi orchestre talvolta trovansi 4 corni da caccia per meglio rinforzare i ripieni dei pezzi concertati; perciò il compositore avver-

tirà in tal caso di porre due corni al tono principale di ciascun pezzo di musica, e gli altri due alla quinta o alla quarta, come più le tornerà in conto pel migliore effetto dell'armonìa, o per la condotta delle modulazioni e dell'intiero pezzo musicale.

Per cogliere maggiori cognizioni sulla natura, imperfezione e qualità distintive del *corno da caccia*, sono usitati li metodi dei rinomati *Dorvnich* e *Duvernoy*, oltre li concerti e quartetti scientifici del fu celebre signor Belloli.

§. VIII.

Della Tromba.

Anche la *tromba* ben situata nei ripieni delle musiche a grand'orchestra, e con qualche sortita appositamente suonata, anima e invigorisce l'armonìa.

La regola di scrivere per la tromba è quella appunto che serve pel corno da caccia, colla differenza che non potendosi usare il ripiego della mano, non puossi neppure eseguire la *scala cromatica*; ed essendo la *tromba* per sua natura un'ottava più alta del *corno*, per conseguenza non può mai giungere all'estensione acuta del detto corno da caccia, massime che la medesima non ha tanti registri per cambiare i toni, quanti ne ha il suddetto.

Dunque la tromba non si suona che ne' toni di *B C D E F* nell'estensione posta all'es. 3 della Tav. XXIV, avvertendo solo che nei toni di E^b ed *F* non si deve oltrepassare l'ottava della terza, cioè il *mi* medio, onde non obbligare il suonatore a far degli strilli, o a dover trasportare le note un'ottava sotto. Si dovranno pure evitare li salti della quarta *do fa* per la ragione addotta del corno al §. 7.°, come quello di sesta ascendente *do* e *la*, essendo troppo difficile ad intonarsi (1).

Allorchè avvenga di scrivere un pezzo di musica per grand'orchestra, pel migliore effetto si porranno le due trombe al tono principale, e li corni alla 5.ª o alla 4.ª; e nel caso non vi fosse che una sola tromba,

(1) Veggasi al citato esempio 4 Tavola XXIV. la relazione che ha la tromba col violino, e col corno nel tono di *D*. maggiore e così in proporzione negli altri toni.

allora si metteranno li corni al tono, e la *tromba* alla sua quinta. Questa regola però non è invariabile, mentre il compositore deve regolarsi colla qualità del componimento.

Esposte sin qui le più necessarie cognizioni intorno all'estensione di tutti gli stromenti d'orchestra, io mi lusingo fare allo studioso cosa non disaggradevole ripetendo in fine del presente articolo la serie di tutti i toni più usitati nell'armonìa, ed aggiungendo a ciascuno di quelli il suo vero epiteto *caratteristico*, onde egli sappia convenientemente adattarli, massime nelle composizioni sentimentali, al significato dell'argomento o del testo (1): eccoveli per regola alfabetica.

Toni maggiori.

Alafà l'affettuoso.
Alamirè il gajo.
Befà il marziale.
Bemì il grave.
Cesolfaut il risonante.
Delasolrè il fragoroso.
Elafà il dolce e divino.
Elami il brillante
Faut il patetico.
Gesolreut l'amoroso.

Toni minori.

Alamirè il grazioso e molle.
Befà il sostenuto.
Bemì il tenero.
Cesolfaut il sentenzioso.
Cesolfaut diesis il pacifico e divoto.
Delasolrè il flebile.
Elamì il supplichevole.
Faut il tetro.
Gesolreut il melanconico e nojoso.
Elafà il cupo e doloroso.

(1) È d'uopo sapere che ogni tono colorato, o non colorato, vale a dire maggiore o minore diesato, o bemollizzato, spiega un carattere diverso; e sebbene in ogni pezzo musicale si faccia uso delle modulazioni, e delle transizioni, ciò nondimeno ad ogni tema e ad ogni argomento è applicabile il suo tono particolare, mentre il tono predominante è quello che mai sempre prevale.

§. IX.

Caratteristica degli Stromenti da pizzico, da tasto, e da percossa.

Fra tutti gli stromenti prenominati non si è fatto menzione dell'*arpa*, della *chitarra*, del *mandolino*, dello *psalterio*, dell'*organo*, del *piano-forte* e dei *timpani*, ma trattine questi ultimi tutti gli altri non essendo necessarj per le orchestre, non mi sembra neppure di somma importanza che siano dessi classificati predistintamente.

L'*arpa* però ha luogo qualche volta nelle grandi orchestre e specialmente per le musiche morali. Il di lui suono è dolce ed armonioso ed è atto ad esprimere i dolci sospir d'amore, e le più commoventi azioni.

La *chitarra* è stromento comune sommamente imperfetto, ma gradito al bel sesso ognora, quando sia dilicatamente e maestrevolmente suonato; e vie più caro è alla gioventù brillante per essere questo l'incitativo de' notturni amori. I Napoletani trattano la chitarra con somma leggiadrìa, ed i celebri signori *Moretti*, *Carulli* e *Mauro Giuliani* si distinsero molto nel suono di tale stromento, portandone la di lui *meccanica* al sommo apice.

Il *mandolino* è il più rozzo ed il più triviale di tutti gli stromenti, e rari sono quei Professori che lo sappiano rendere piacevole all'orecchio, e caro all'animo.

Il *psalterio* è un antico stromento che si può dire affatto inusitato. Egli è però grato ed armonioso allorchè sia toccato da dita snelle ed esperte, o da mano maestra. Gli Svizzeri e gli Austriaci lo hanno coltivato più degli Italiani.

L'*organo* è il sostegno del coro e della musica vocale; ma richiedesi un abile contrappuntista per rilevarne e farne sentire i pregj. In esso vi è *melodìa* soave, ed *armonìa* completa; e singolarmente negli organi dei celebri fabbricatori Serazzi di Bergamo, risiede un'intiera e strepitosa orchestra; essi lo hanno ridotto al più alto grado di perfezione.

Il *piano-forte* puossi imparzialmente chiamare il sovrano di tutti gli stromenti, il trionfo dell'*armonìa* e *melodìa*, e il quadro magico della vera pittura musicale. In molte città d'Europa si fabbricano piano-

forti, ma i migliori sono quelli a sei ottave con i loro pedali, che si fanno a Vienna ed a Monaco: in essi vi è quanto si può desiderare (1).

Il suono del piano-forte richiede assiduità, riflessione, e un lungo esercizio, siccome tale stromento non soffre mediocrità.

Tra li non pochi Professori di piano-forte non credo v'abbia chi pareggi li chiarissimi *Steybel* e *I. B. Cramer*, due genj impareggiabili. Meritano pure particolar menzione i celebri *Asioli*, *Pollini*, *Dussek*, e *Francesco Bojle* piacentino, i quali divennero eccellenti tanto nella composizione, quanto nel *maneggio* di sì maestoso e difficile stromento.

I *timpani* pur anche sono stati introdotti nelle grandi orchestre, ma inutili sarebbono all'armonìa, se non fossero quasi sempre uniti al tintinnìo degli stromenti della così detta *banda turca*. Il loro suono è rumoroso e gajo; e d'ordinario non serve che per le *sinfonìe*, per le *marcie*, e per li finali delle opere. Li medesimi sono accordati in quinta, e non si suonano che ne' toni di B^b C D.

(1) *Brodman* e *Tritz* sono gli autori più accreditati.

ARTICOLO VIII ED UNICO.

Dissertazione sopra la composizione vocale e stromentale.

§. I.

Della Musica vocale.

Allorquando un Maestro s'accinge a comporre una cantata, o una opera sacra o teatrale, ei deve riflettere principalmente che l'unico scopo è quello di eccitare dei sentimenti, e promuovere delle passioni col mezzo d'una nobile espressione favorevole alle parole, piuttosto che far brillare la stromentazione sola de' pezzi vocali. Nelle opere teatrali le arie e i duetti dei primi attori sono li pezzi più considerabili dell'opera, non meno però sono essenziali e d'importanza li pezzi concertati, ossiano li *terzetti*, *quartetti* ecc.; i primi perchè richiedono chiarezza, vivacità, e unità di *stile*, e questi più novità, più sublimità e buon contrappunto; perciò in un'opera il Maestro deve studiare di trovare il facile nel difficile, vale a dire, chiarezza nella *novità*, buon gusto nella *sublimità*, ed espressione nell'*unità* di stile ossia nella *cantilena*. Se coteste cose egli sa riunire, può essere certo del buon esito del suo lavoro armonico. Ben vero è per altro che una gran parte dell'effetto musicale dipende dalla scelta di una buona poesia; mentre con un bell'argomento, colla novità dell'intreccio, co' versi armoniosi e varj, e per dir tutto colla brevità degli atti e dei soliloqui, il compositore dotato d'ingegno e di naturalezza non può che fare una buona musica.

Dopo li sovradistinti pezzi musicali si possono annoverare li cori (nelle opere serie), siccome il trionfo dell'armonìa, e la parte più difficile a rendere interessante. Il coro allorchè sia ben situato nei

drammi somministra al compositore non poche materie per la varietà di essi; perciò ei deve riunirvi quanto di buono produr possa la sua vena armonica: ed in prova autentica di quanto asserisco qui appunto, mi sovvengono gli stupendissimi cori nella *Creazione del Mondo* dell'immortale Haydn, massime in quelli della prima parte in cui egli espresse a meraviglia e dipinse col musical colorito, quasi *Tizian pennello*, le divine parole ed il poetico pensiero. Neppur va passata sotto silenzio una gran parte dei cori del celebre signor Mayer, che in varie sue opere sono maestosi ed interessantissimi.

Dunque nella musica vocale due cose sono mai sempre essenziali, *cantilena*, e *condotta*, vale a dire buona melodìa, e ragionata modulazione (1), perciò bisogna avere buona dose di criterio, e di sensibilità per ben riuscire nella vocal composizione, mancando una di queste prerogative, manca all' arte il miglior modello.

Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

In fatti se si avesse ad esprimere in musica una bellissima poesia dell' insigne Metastasio, la quale sì vivamente ci definisce il terremoto co' seguenti decasillabi:

« Del terreno nel concavo seno
« Vasto incendio se bolle ristretto
« A dispetto del carcere indegno
« Con gran sdegno la strada si fa.
« Fugge allora, ma intanto che fugge
« Crolla, abbatte, sovverte, distrugge
« Piani, monti, foreste, e città. »

(1) Non basta a commovere col canto un dato affetto, che il tono, che il tempo, che il musico pensiero sia a quello ben conforme e proporzionato; conviene in oltre, che il movimento istesso si replica, si promuova, che in quello la cantilena perseveri quanto basta; perchè nessuna cosa è più nemica all' impressione degli affetti qualunque sieno, quanto il frequente cangiamento de' movimenti musicali; perchè l' uno distrugge l' affetto dell' altro, o almeno almeno lo debilita e confonde. Ora la perseveranza istessa che a commovere è necessaria anche è necessaria a dilettare. Molti assai si confidano dell' eleganza o della novità del musico pensiero. E questo è veramente la prima origine del diletto; poco non di meno gioverà il bel pensiero, ove altresì bene non sia guidato. Egli è necessario che il pensiero proposto si stenda, si raggiri, si varj, senza che si distrugga ec. Dissert. III. del Padre Giov. Sacchi Barnabita sopra la natura dell' antica musica dei Greci ec., pag. 90.

Pria bisognerebbe investirsi dell' alto sentimento delle parole, e dopo aver fatto la convenevole scelta del *tono*, e del *soggetto* musicale, saria d' uopo sentire internamente l'effetto, che agli altri comunicar si dovrebbe col canto, e colla fragorosa armonia; perciò l'unità, e la sublimità di stile non basterebbero a produrre un tanto effetto, se a quella non fosse congiunta tutta la filosofia dell' arte.

Avvi in oltre il *recitativo*, quale appartiene pure alla composizione vocale, ed è necessaria quanto le arie, e li duetti per la varietà del canto.

Due specie di *recitativi* si danno, siccome è noto, cioè il *recitativo* detto *parlante*, ed il *recitativo stromentato*, ossia *obbligato*. Il primo è quello che scrivesi a due sole righe, l'una per il canto, e l'altra per il basso, li cui numeri sottoposti servono per l'accompagnatore, ed il secondo è quello che scrivesi a piena orchestra, e talvolta solamente con *violini*, *viola*, e *basso*, come può esigere l'argomento, e la scena.

Questo *recitativo*, che solitamente precede un'aria da *prima parte*, o qualche *duetto interessante*, richiede non poca accuratezza nella condotta del *soggetto* primario, con cui devesi esprimere colla musica ogni periodo *drammatico*; e molta esperienza esige specialmente nella scelta dei *toni*, e nella tessitura della parte cantante.

Egli è un grande assurdo che scorgesi spesse fiate in alcuni compositori quello di notare il *recitativo* fin sugli acuti *sol la* e *si*, obbligando così il cantante a pronunziare stentatamente, e in modo da non essere inteso, o da arrischiare uno strillo. Un altro inconveniente egli è pur quello di ornare con *punteggiature*, ed *abbellimenti* li *recitativi serj*, e riempierne ancora le arie, come si pratica anche da alcuni cantanti.

Il *recitativo* serio è una vera declamazione, per cui si parla cantando; sicchè a tal sorta di linguaggio non appartiene gorgheggio veruno (1); e quantunque nelle cadenze del *recitativo serio* si usi talvolta sfoggiare con qualche nuovo abbellimento, o passo espressivo per variare le solite *cantilene*, o per rendere vieppiù maestosa la

(1) Si consulti il signor Manfredini sul modo di trattare il *Recitativo* al §. secondo del capo IV. Regole armoniche.

frase musicale (qualora il sentimento della parola o del testo lo esigano) ciò nondimeno sarà mai sempre attribuito ad inescusabile difetto del maestro, s' egli non lascierà l' arbitrio al cantante di esaltare il senso delle parole, o di offuscarlo, o renderlo disacconcio, di esprimer con forza li veementi, e con dolcezza i teneri affetti dell' animo, piuttosto che allettare il volgo colle volatine o gruppetti mal appropriati spesse fiate ed opposti al vero carattere sentimentale (1).

I Francesi pretendono che il *recitativo* italiano sia monotono, e ributtante per essere questo rare volte accompagnato dall' armonìa, anzi quasi mai, perchè la stromentazione dei *recitativi* non va unita al canto, fuorchè quando vi siano de' versi di breve metro, il cui sentimento esiga decisamente un placido, o fragoroso movimento d' orchestra, che non sia disgiunto dalla *cantilena*. Ma al contrario mi sembra che il loro modo di accampagnare continuamente il *recitativo* cogli stromenti d' orchestra, come da' suddetti si usa parimenti che nelle arie, e ne' cantabili sia maggiormente monotono, difficile per l' unione, o nojoso alquanto. Tale non meno è tutto il canto francese, ossia tutta la musica vocale, perchè il loro *idioma* non è suscettibile affatto dell' espressione musicale, nè di veruna sorta di *modulazione*, sia per difetto di pronuncia, di accento, ossia fors'anche per difetto particolare organico della nazione medesima, che in questo genere non ebbe tutto il favor di natura.

I loro compositori principalmente sono mai sempre scarseggianti d'estro e di gusto moderno, e gli esecutori, quantunque robusti nell' arte, per dare un po' di pregio ai loro contrappuntisti, oppure per naturale ambizione di voler distinguersi nell' espressione musicale,

(1) Non basta l' aver riguardo al luogo ove conviene mettere gli ornamenti, si deve anche evitare di moltiplicarli; la quantità dei medesimi nuoce alla vera espressione, sfigura la *melodia*, e finisce col diventare monotona. Non viene messo in uso soventi che per supplire al difetto di sensibilità, o nell' intenzione di aumentare la vaghezza dell' esecuzione; ma ciò è errore. Il semplice solo è bello, e commovente; bisogna che l' espressione sia abbellita dalle grazie, ma non da esse oscurata. Il buon gusto vuole che si faccia uso degli ornamenti con prudenza, e soprattutto che si estraggano dalla natura istessa dell' espressione del canto. (V. metodo di violino delli signori Baillot, Rode, Kreutzer, pag. 139.)

danno al canto una certa affettazione, che è veramente ridicola.

Si persuadano pertanto que' Filarmonici, che apprezzano la musica francese più dell'italiana, delle prefate verità, e si convincano una volta d'essere piuttosto nemici giurati d'*Apollo*, e di *Euterpe*, anzichè dichiararsi giudici parziali de' *gallici* concetti armonici.

§. II.

Della Composizione Stromentale.

Circa la musica stromentale molte osservazioni vi sarebbero a fare; ma per maggiore brevità dirò solo che questa composizione è più difficile che non appaja al confronto della vocale, dovendo promuovere delle passioni, ed esprimere de' sentimenti senza il sussidio veritiero dell' argomento, del testo, e delle parole.

Premesso ciò, la musica stromentale è suscettibile non meno della vocale ad eccitare delle sensazioni nel cuore umano. Si scelga ex. gr. un *tema*, una *melodìa* espressiva, o qualunque *cantilena* significante (1), si lasci scoperta quanto si può dagli accompagamenti d'orchestra, e si procuri che questi, quanto gli *accordi*, siano correlativi al *soggetto* ideato, e siano proprj ancora ad eccitare quell' effetto non dubbio, che il tema suddetto o la *cantilena* possono produrre (2). Si sostenga in oltre in tutto il corso del pezzo musicale lo stesso carattere, si preparino le modulazioni, si facciano transizioni istantanee, ma siano ragionate, e non s'interrompa con que-

(1) Il canto dev' essere un facile rapporto di toni, preso dalla natura de' soli sentimenti declamati. E quì la melodia non sarà altro che l'araldo dell' orchestra, destinato a lusingare il cuore, e l' orecchio. Troviamo negli antichi, il cuore de' quali fece le melodie, una semplicità la più spontanea e nobile.

Trattato dell' influenza della musica sul corpo umano, del rinomatissimo signor P. Lichtenthal dottore di Medicina, pag. 89.

(2) La *cantilena* può da solo produrre i maggiori effetti, ma l' armonia senza la *cantilena* è un ammasso di colori senza contorno, incapace perciò di nulla produrre che all' animo favelli, e diletto ingeneri in chi l'ascolta. Ne viene da ciò che in musica, se musica si vuole, la cantilena è il primo de' requisiti, come quella che il pensiere musicale contiene (Bibliot. Ital. lettera di Giuseppe Carcani sul Tancredi del M. Rossini.

ste giammai senza necessità il sentimento delle frasi o periodi musicali, di modo, che accoppiando in tal guisa il favore, e l'attenzione degli astanti, mediante un finale scritto con tutta l'arte, e maestrìa, si potrà certamente superare, almeno in parte, le difficoltà sovraccennate, ritraendo da essi loro la più lusinghevole soddisfazione intorno al componimento stromentale.

§. III.

Della Composizione Pantomimica Morale.

La musica morale, ossia *sentimentale* è la più sublime composizione, fra tutte le altre la più difficile, e la più espressiva (1). Primieramente appellasi musica *sublime*, perchè dev' essere parlante, e ben adattata ad ogni atteggiamento, ai moti, ai gesti del pantomimico attore, nè potrà essere *sentimentale* se non quando atta sia ad esprimere eroiche azioni, o tragici avvenimenti: che se si debbano rappresentare colla *pantomima* cose ridicole, insulse, e triviali, in tal caso ogni musica già inventata (purchè non sia seria) potrà adattarsi alla pantomima suddetta, e si distinguerà convenevolmente dalla prima, appellandola musica *comica-misto-ballabile*. Secondariamente la musica *sentimentale* è senza dubbio la più difficile, perchè non dev' essere triviale, ma bensì armoniosa o varia, intelligibile, non fugata, ma piuttosto cantabile e ben modulata; ed ogni pantomimico numero, ossia pezzo stromentale, dev'essere misurato, e diviso in varj periodi perfetti, sia per comodo del compositore di ballo, che per facilitare all'attore l'esattezza del ritmo uniforme a' di lui gesti, ed all' espressione di qualsiasi movimento. Finalmente dicesi la più

(1) Anche la musica vocale *espressiva* può essere *sentimentale*; ma siccome tale si rende mai sempre col soccorso del testo, e delle parole, e la cantilena col pregio d'una buona e flessibile voce naturale vien fatta *sentimentale* mediante il sostegno di una sublime armonia, perciò la musica istromentale a preferenza della vocale si appella *sentimentale* (qualora abbia le qualità necessarie) perchè senza di essa non solamente produce da sola sorprendenti effetti, ma anche priva del soccorso del testo e delle parole, addiviene *sentimentale* col semplice mezzo dell' invenzione, e dell' ingegno dell' arte; la musica vocale adunque non è che musica di carattere, la quale si divide in *seria* e *buffa*.

espressiva, perchè con tal genere di musica si parla, si ride, si piange, s'adira, si placa, si scuote, s'esilara, ed in somma si possono dipingere tutte le cose terrene e celesti, esprimere gli umani affetti, e l'effigie d'ogni costume (1). La musica sentimentale adunque è senza dubbio la migliore, allorchè abbia unite le sovraccennate qualità; ma siccome è molto difficile il riunirle, perciò d'ordinario pochi Maestri vi si applicano, perchè per ben riuscirvi, è d'uopo occuparsi assai a conoscere, e ad esperimentare particolarmente l'effetto d'ogni stromento d'orchestra, e consultarne altresì l'analogìa, affine di poter ben esprimere, e tradurre in musico idioma ogni sublime argomento.

§. IV.

Della Musica Comica Ballabile.

Questo genere di composizione comune alla maggior parte degli amatori, e specialmente alla gioventù, occupa l'ultimo grado fra le diverse qualità della musica odierna.

Di ciò senza dubbio il movente principale ne sono l'uso soverchio che oggi giorno si fa da qualsiasi suonatore da ballo di tal sorta di musica, ed il disprezzo che ne fanno i ciarlatani colle loro arie buffe da teatro tutte mascherate, e maltrattate; e perfino i rustici villani col loro strimpellare in su rozze chitarre, o sul mandolino continue *monferrine*, *forlane*, e *valser*, danno a conoscere che in niun conto tener si debba da uomini di senno e di buon gusto la musica comica e ballabile (2).

(1) Aristotele nota che i numeri musici, e le cantilene sono moti, e i moti possono esprimere i costumi, perchè le operazioni sono moti. Vedi tutta la pag. 172. effetto III. nelle dissertazioni dell'eruditissimo Padre Giovenale Sacchi Milanese.

(2) Il prelodato P. Giov. Sacchi nelle bellissime sue dissertazioni sopra la musica Greca, dimostrando gli effetti contrarii della musica comica, e della musica morale, così si esprime.

» Egli è manifesto che gli effetti della musica giocosa sono opposti e contrarj agli » effetti della seria. La musica seria accostuma i giovanetti a bene attendere, e riflettere. » La giocosa eccitandoli al riso, li dissipa e rende inconsiderati. Quella arricchisce, ed

La musica comica si divide in due specie, quali sono la *buffa*, o *giocosa* e la *ballabile*. Per musica buffa o giocosa s'intende quella, che fa parte della musica vocale, e che viene solitamente eseguita da' buffi cantanti nei drammi giocosi, anzi quella appunto, che nei tempi andati consisteva in arie, o duetti di *nota* e *parola*, aventi un accompagnamento d'orchestra semplicissimo; onde vieppiù far brillare l'azione, gli scherzi, o motteggi dei buffi.

Non v'ha cosa, a mio credere, più triviale e più ridicola di quella, mentre la musica in tal guisa era schiava della poesia, e delle buffonerie di simili attori. Attualmente però la maggior parte dei buffi classici essendosi emendati, sono in su le scene alquanto più nobili nel gesto, più melodiosi nel canto, e più castigati nell'atteggiamento di modo, che li compositori odierni, conoscendo il vantaggio di un tale cangiamento, hanno opportunamente nelle arie buffe introdotto l' uso di un grazioso e sensato accompagnamento d'orchestra quasi sempre adagiato al sentimento delle parole.

La musica ballabile quindi è quella che fa parte della musica stromentale, e che consiste nelle *monferrine*, *contraddanze*, o *poutpori*, *minuetti*, e *Vals*, il cui genere di composizione è abbastanza noto.

Anche le composizioni stromentali, che servono per li ballerini grotteschi, si possono annoverare nella musica comica e ballabile, essendo anch'essa di un genere affatto vario all'altra musica stromentale; ma siccome oggidì la massima parte de' compositori di ballo si servono di molti pezzi vocali già ridotti stromentali per loro maggior comodo; perciò non fa di mestieri di qui rilevarne i pregi, o li difetti, che inconsiderati si stanno e taciti al cospetto della vaga e virtuosa *Tersicore*.

Per ben riuscire nelle composizioni ballabili è d'uopo aver genio, e il genio, massime in questa specie di composizione, vale assai più della scienza.

In fatti noi sappiamo che gli Austriaci con tutta la loro sublimità nel *contrappunto*, allorchè debbono comporre dei *pas double*,

» imprime loro la fantasia delle vaghe forme della virtù, questa delle immagini sconcie e
» difformi, degli atti viziosi, che degni sono di scherno, gliele riempie. Quella rende-
» li modesti, e verecondi, questa audaci li fa e beffeggiatori ec.

V. dissert. III. al capo III. pag. 197.

sestuple, o *valser* per le loro musiche militari, si servono per lo più di motivi italiani (la maggior parte raccolti in *Piemonte*, e nell' Insubria (1), perchè in questo genere di composizione è necessaria la *cantilena*, siccome ella è indispensabile nel vocale, e perciò scarseggiando gli Austriaci di cantilena, come gl' Itali scarseggiano d' ingegno e d' arte (giusta la loro non per anco applaudita opinione), gli è d' uopo anche per piccole composizioni, loro malgrado, ricorrere alla madre della musica e delle scienze, L' ITALIA.

(1) È noto a chiunque il buon gusto de' *Piemontesi* per la musica ballabile, ed il pregio dei *Lombardi* per il canto.

FINE.

ANNOTAZIONI.

(A) Presso i Greci il genere consisteva nella divisione o disposizione del loro *tetraccordo* considerato fra gli intervalli dei quattro suoni che lo componevano, dalla cui divisione risultavano li tre generi, due de' quali, cioè il *diatonico* e il *cromatico*, furono per qualche tempo dagli antichi filarmonici negligentati, non ammettendo in pratica che il solo genere *enarmonico*, come il solo più atto alla loro bravura; il qual genere poi anch'esso fu abbandonato nei tempi di *Plutarco*, o come altri, ne' tempi di *Aristosseno*, per la grande difficoltà che trovasi nel dover formare de' suoni colla divisione del semitono maggiore, e perciò delle melodìe per quarti di tono. (1)

Da noi si conosce e si pratica in vero il genere suddetto, ma senza alcune divisioni particolari, consistendo esso nel condurre e regolare l' intera armonìa in tante maniere, che le parti possano eseguire quegli intervalli che gli sono prescritti dal medesimo genere. Bisogna però notare che modernamente non si pratica quasi mai un solo genere se non viene frammischiato con uno dei tre, cioè il *diatonico* col *cromatico*, l'*enarmonico* col *cromatico* o col *diatonico*, essendo assai difficile il comporre un pezzo musicale intiero nel solo genere diatonico senz' essere monotono, a motivo di non poter cangiar tono: e pressochè inesegnibile sarebbe e nojosa una composizione realmente cromatica ed enarmonica per le troppo frequenti modulazioni che l' una esige, non che per li semitoni ed accidenti che sovrabbondano nell' altra; perciò l'arte coll' esperienza ha trovato il ripiego di usare contemporaneamente li tre generi suddetti, ma sempre colla massima moderazione e cautela.

(B) Pochissimi Autori hanno data una precisa definizione delli tre generi musicali. Il Manfredini non sarebbe disgiunto dalla mia opinione nel definire il genere *diatonico*. «Voce greca che significa andar per tono, colla di cui progressione in due toni consecutivi, «ed un semitono maggiore, formasi una melodìa in forma di scala che porta il nome sud«detto (V. Reg. arm. C. 4. pag. 21)» se non asserisse in oltre, che qualunque scala fornita

(1) V'ha qualche celebre Filosofo che asserisce, che se cosa impossibile è a noi il formare delle melodie o delle voci per quarti di tono (essendo la voce umana per natura stessa determinata al solo genere diatonico) era altresì impossibile ai Greci costituire una scala in genere diverso, e di trovare una dimensione che potesse corrispondere al quarto di tono; e perciò dicesi ch' ella fu un'impostura, che venne difesa per lungo tempo anche da qualche valido scrittore, ma che non persistette guari, e così la penso anch' io.

di più o meno accidenti che somigli alle due scale di *C* maggiore e di *A* minore, debb'essere dello stesso genere diatonico. Come si distingueranno pertanto gli altri due generi che ambo partecipano del semitono maggiore o minore, se si frammischia il primo genere col colorito dell' uno, e colle figure dell' altro, cioè coi diesis e coi bemolli? Non è egli abbastanza noto che se il *genere diatonico* viene usato anche nei toni minori, l'alterazione di un semitono, mediante il diesis che ascendendo è d'uopo anteporre alla sesta e alla settima, e non che li *bequadri* discendendo, o li *bemolli* secondo la qualità del tono, indicheranno questi una progressione *mista* o *semicromatica*? Se il genere diatonico adunque non significasse realmente melodìa o canto semplice, ed il cromatico canto figurato, che per natura si distinguono l'uno partecipando di voci naturali, come *do re mi fa sol*, e l'altro dei semitoni, come *si do re* bemolle ec. (V. Tav. I, esemp. 2.) inutile sarebbe il dire che nel contrappunto vi sono tre generi di melodìa, cioè che l'uno è semplice e l'altro figurato, e il terzo misto. Dice anche il signor Gervasoni che non si dà un pezzo intero di buona musica in questo genere, mentre per variare i toni e praticare un passaggio, giusta le regole della modulazione, è necessario nell'armonìa la transizione *cromatica* espressa o sott' intesa (V. Gervasoni T. I, pag. 2.). Ciò è verissimo; ma trattandosi di brevi composizioni e facili, come ho dimostrato alla Tav. II, puossi usare il genere diatonico anche senza il soccorso degli altri due generi.

(C) Si appellano *semicromatiche* nel sistema adottato in quest' opera tutte le scale in tono minore per essere le seste e le settime alterate coi diesis o diminuite col bemolle, non che per motivo di qualche sesta eccedente o quinta diminuita, che trovasi nelle parti principali dell'armonìa; ciò che costituisce una successione *cromatica* o *diatonica mista*, perlocchè non essendo le suddette scale semplici del tutto o naturali per essere realmente *diatoniche*, nè abbastanza figurate per essere veramente *cromatiche*, a me sembra più opportuno e confacente il nome di *semicromatico* a un tal genere di armonìa.

(D) Dice il Testori nella sua musica ragionata, Passeggiata VI, che il genere cromatico non debba usarsi che dalla quinta all'ottava, essendo lo stesso come dalla seconda alla quinta, o dalla prima alla quarta. Quest'è vero di fatti, perchè alterando le 6.ᵉ e le 7.ᵉ co'diesis nei toni minori la detta quinta diventa *fondamentale equissona* del nuovo tono, e per conseguenza la seconda diventa quinta (V. Tav. I, esemp. 6.). Ma non è così nelle modulazioni discendenti, siccome il basso invece di ascendere di quarta e discendere di quinta, deve ascendere e discendere diatonicamente per formare degli accordi di *settima diminuita* o di *quinta eccedente*, che risolvono in quel tono su cui s'arresta la melodìa cromatica, come appare all'esempio 4 e 5 *ibid.*; perciò nelle discese melodiche accompagnato da una regolare armonìa puossi adoprarlo anche dall'*ottava* alla *sesta*, e dalla *quinta* alla *terza*, ec. e colle scale fatte di volo nei pezzi concertati stromentali si adopera ottimamente anche per lo spazio di più ottave tanto ascendendo, che discendendo. Anche il celebre Rosseau è d'avviso che lo spazio più conveniente pel genere *cromatico*, sia tra la dominante e la tonica. Ma esso non vieta però di adoperarlo diversamente, a me pare dicendo; che il basso fondamentale nell'ordine cromatico deve ascendere di quarta, e discendere di terza e di quinta alternativamente facendo procedere per semitoni alcuna delle parti dell'armonìa, ciò che trovasi più soventi nei toni minori per la ragione anzidetta intorno le seste, e le settime (V. Rosseau Tom. I, pag. 207 e 208.). Se il basso dunque viene limitato alle sole progressioni di quarta e quinta discendenti, cominciando dall'ottava si potrà far discendere sino alla seconda; quindi dalla dominante al tono, e

dalla terza maggiore alla sesta ascendente; finalmente si farà discendere altre due o tre terze, l'ultima delle quali risolverà alla tonica, indi alla quinta per far cadenza, ed ecco che chiaramente si comprende essere questo genere non poco energico; perciò arbitrario nelle sue modulazioni semprechè con queste non si maltratti, e non si renda oscuro. Veggasi l'esempio 1, nella Tav. III, le di cui lettere *A B*, segnate nel basso dimostrano il sistema arbitrario, che il fa procedere per terza, occupando quasi tutto lo spazio dell'ottava discendendo, e nella lettera *C* il basso discende di quinta secondo il sistema di Rosseau.

La nota segnata con un asterisco poi indica la cadenza perfetta che formasi con un salto di quarta in giù sulla dominante, perchè il basso nelle composizioni fugate e cromatiche non può ascendere di quinta secondo il sistema citato. Questo genere è atto ad esprimere con sorprendenti modi l'affetto, il dolore ed il pianto.

(E) Difende la musica moderna il signor Manfredini con togliere l'uso del *genere enarmonico*, perchè il praticarono gli antichi filarmonici con una certa progressione per quarto di tono, la qual cosa da noi è impossibile ad eseguirsi (come già si è detto); e sebbene Plutarco lo supponesse migliore degli altri due generi, ei vuole che non si possa usare nel nostro sistema che il solo genere misto. Ma io non farò mai questo torto a quegli Autori che anche in oggi fanno uso del *genere enarmonico* con sicuro effetto. In fatti egli è certissimo che questo genere può distinguersi dagli altri due generi (alcuni autori lo confermano, e specialmente Rosseau), tanto in teoria, quanto nella pratica, ed eccone una prova.

Primieramente vien distinto il nostro genere *enarmonico* nelle melodìe e armonìe che abbondano di accidenti, sovrattutto nel modulare da un tono maggiore a un tono minore, come alla Tav. VI, fig. 5, e fig. 9, Tav. III o viceversa, partendo da un tono minore, e rientrando nel tono maggiore, come alla fig. 2 e 3, Tav. VIII *A B*, o altrimenti come fig. 10, la qual modulazione è d'effetto, quantunque straordinaria. Questo genere si forma colle transizioni enarmoniche istantanee col mezzo degli accordi di quinta eccedente, come sopra alla Tav. III, fig, 6 e 7, e colla settima minore, come fig. 8, cambiando aspetto all'accordo. Figuriamoci, per esempio, l'accordo di settima diminuita sopra il *do diesis B C* (fig. 1.) nota sensibile del tono minore *re* di quest'accordo, se si prende la sua terza per fondamentale, questa divien ancora un'altra nota sensibile, che unita alla settima diminuita indica il tono di *fa;* perciò il *do* diesis che, come tale era obbligato ad ascendere sull'accordo consonante *re* trasportandolo dal grave all'acuto, e divenendo un *re b* sarà obbligato a discendere come settima diminuita, ed ecco una transizione enarmonica (fig. 4. D), o altrimenti ponendo la sua settima al basso, e invece del *si b* mettendo il *la diesis*, che diventa nota sensibile del tono *si* minore, dovendo questa ascendere come *la diesis* invece di discendere come *si b*, forma un'altra transizione enarmonica (fig. 2), e insomma con qual siasi accordo si può modulare enarmonicamente qualora il basso proceda per intervalli opposti alla sua natural progressione, oppure quando gli accordi rovesciati o indiretti formino nell'armonìa qualche sensato o dotto inganno (si consulti il § 5 degli accordi). Siccome nel nostro sistema le note *do diesis*, e *re b*, o *la diesis* e *si b* hanno il medesimo suono, massime sugli istromenti da tasto, così non potendo in altra guisa indicare la differenza del semitono minore a quella del semitono maggiore, si può non ostante far uso del genere *enarmonico* ne' modi da me sovraespressi, e ritrarne ancora un non mediocre profitto.

Conviene adunque supporre che il signor Manfredini non riflettesse molto sulla pratica del genere suddetto, mentre se vi avesse ben ponderato, a me pare, non avrebb'egli scritto giammai *che non è praticabile assolutamente*, e *che forsè non fu mai praticato:* ma per meglio convincersi di ciò, basta esaminare nella *Creazione del Mondo* un coro fugato che segue dopo la parola *ecco il dì* qual è tutto in genere *enarmonico*, e quindi le tragedie del celebre Gluk, l'*Alceste*, l'*Orfeo* ec., e varii pezzi nei drammi eroicomici nelle opere serie del divino Mozart, il *D. Giovanni*, il *Flauto magico*, e la *Clemenza di Tito* ec., si vedrà che una gran parte dei cori, e delle arie, oltre di essere tessuti ne' toni minori più flebili, sono dessi ripieni di modulazioni e transizioni straordinarie, ciò che bastantemente caratterizza il vero genere *enarmonico*.

Ben vero per altro che questo genere sublime nelle odierne composizioni ben di rado si distingue, perchè le troppo frequenti modulazioni, e le transizioni istantanee praticate in ogni sorta di componimento, non lasciano distinguere liberamente in qual sorta di genere sia condotta e regolata qualsiasi armonìa o melodìa, essendo pur troppo oramai divenuta la musica un'unfibologica orazione.

Ma se certi *contrappuntisti* cercassero oggi giorno meno stravaganze per la novità, ed invece si studiassero d'imitare alla meglio quei profondissimi Campioni da me qui sovra distinti, applicando ognuno delli tre generi musicali suindicati a quel tema, a quel soggetto ed a quel testo che le conviene, per non farne di essi un sol *genere misto* (come soventi accade), o per meglio dire un *caos*, allora gli uditori avrebbero il contento di ascoltare quelle varietà di stili, che si udivano ad un tempo nelle musiche di carattere e sentimentali, cioè, nelle composizioni da *Sala*, da *Teatro*, da *Chiesa*, nel *Buffo*, nel *Drammatico* e nel *Serio*, dal che ne verrebbe più stima, più utile, e maggior pregio alla musical facoltà, ed ai compositori medesimi.

(F) L'origine delle consonanze è derivata dalla combinazione naturale d'un accordo semplice o perfetto, che ne risulta dalla vibrazione di una corda sonora e grave, le di cui particelle oscillando una sol volta, mentre quelle d'un'altra oscillano due, i suoni che ne risultano diconsi all'ottava, la qual consonanza da' Greci e dai Teorici musici chiamasi *diapason*. E se mentre le particelle di una corda oscillando due volte, quelle di un'altra non oscillano che tre, precisamente allora la consonanza dicesi quinta, cioè *diapente*; e se poi quattro oscillazioni fanno le parti di un corpo sonoro, mentre un altro ne faccia tre sole, ne risulta la consonanza di quarta, cioè *diatessaron*. Dunque le consonanze primarie dipendono dalla sola proporzione esatta di certi determinati numeri, sebben varj, d'intere oscillazioni eseguite nei tempi eguali dalle particelle dell'aria e de' corpi.

Di ciò si può fare l'esperienza su qualsiasi stromento o da tasto, o da arco, o da pizzico, massime sul *violoncello*, sulla *chitarra*, sul *piano-forte;* su di cui toccando con forza sul grave una quinta, come *do sol*, s'ottiene la risonanza della diciassettesima nota, che è il *bisdiapason*, cioè la doppia ottava della terza nota del tono *do;* e così l'ottava come *do do*, darà la duodecima, ch'è l'ottava della quinta; la sesta maggiore *mi do* darà il complemento dell'accordo, ec. e li suoni che ne risultano diconsi *concomitanti* o risonanze armoniche.

(G) « On va quelquefois plus loin encore de l'*octave* et de la *neuvième*. Mais on s'aperçoit aisément que la *neuvième* n'est que l'octave de la seconde, l'*onzième* l'octave de la quarte, etc. »

L'octave de l'octave est appelée *double octave, triple octave* etc. (Rosseau, dictionn. de musique.) Da ciò facilmente si rileva che s'io escludo dalla linea delle dissonanze la *nona*, non intendo già di vietarne l'uso, giacchè negar non lice, che questa venga adoperata dai migliori Maestri Compositori, e che senza il soccorso di questi intervalli, troppo limitata sarebbe la composizione; ma solo io vorrei che la medesima si adoperasse con quegli intervalli che più le convengono, e si distinguesse ancora dalla linea delle consonanze e dissonanze, appellandola *seconda equissona*, se è la *decima terza equissona*, l'undecima *quarta equissona*, ec. sino al *bisdiapason*: che se occorresse d'ascendere più oltre, allora potrassi dire *seconda triplice, terza triplice, quarta, quinta triplice* e via discorrendo. Così non si confonderanno gli intervalli retti co' duplicati, ed il loro numero sarà sempre determinato a 21, come si è dimostrato al §. 5, cap. 2, proscrivendo affatto dall'armonia un accordo di nona, con uno dei suoi derivati, che Rosseau ammette nella sua tavola degli accordi; non che un altro accordo del signor Gervasoni, li quali sono contrarj alle buone regole ed affatto aspri e stranieri del tutto all'armonia perfetta (V. Tav. VII, fig. 2 e 13. E F ecc.).

(II) Lo studioso che per illuminarsi esaminasse una gran parte d'opere antiche di *Contrappunto*, ed anche le più recenti, avrebbe di che frastornarsi la mente con tante regole che nell'atto pratico non saprebbe forse a quale di queste dovesse appigliarsi per non errare; e la ragione è chiara: primieramente perchè gli antichi Compositori di musica o Teorici avevano mai sempre esausta la mente di fantasia, e per ciò non ne dettavano leggi che a forza di calcoli matematici, da cui ne risultava un' armonia cupa e disaggradevole ed a forza di regole impraticabili, come sarebbe, p. e., l'uso introdotto da *Aristosseno* di dividere il semitono maggiore in due parti eguali chiamato *limma*, o *apotome*; e secondo Pittagora dividere il semitono maggiore in due intervalli disuguali, col suo così detto *comma*, come dal *si diesis* al *do*, o dal *mi diesis* al *fa*. Inoltre *Aristosseno* divideva il *genere cromatico* in tre specie, denominato *molle, hemilion, et tonicum;* e *Ptolomeo* non lo divideva che in due specie, cioè, *anticum et intensum*, con cui si procedeva per più piccioli intervalli o per più grandi, secondo le loro proporzioni aritmetiche formate sul loro *Tetraccordo*.

Secondariamente, perchè essendo la musica gradatamente risorta dai tempi d'Alessandro sino a questo secolo, non si è mai potuto fissare alcune regole invariabili, per non essere mai stati concordi que' celebri uomini che s'accinsero a sgombrare gli arcani di quest'arte sublime; in fatti non ho ritegno ad asserire francamente che alcuni Autori vietano l'uso del genere *enarmonico*, ed altri lo ammettono; chi appella l'*intervallo di sesta* coll'epiteto di *superflua* in oggi sesta *eccedente*, ed altri *alterata* od *accrescinta*: quattro sorte di settime si ammettono da alcuni, e tre sole da altri, cioè, *diminuita, maggiore* e *minore, superflua* ed *eccedente*, li cui due ultimi termini non sono ammessibili; chi appella la quinta *naturale* ed *eccedente*, e chi *maggiore* e *minore*, ed anticamente quinta *giusta* e *falsa;* da altri poi si ammette in pratica la seconda *diminuita*, che non è praticabile assolutamente, non accordandosi insieme un *semitono maggiore* con un *semitono minore*, come *do diesis* e *re b*; che negli stromenti da tasto sarebbero un solo *do diesis*, ed un solo *re b*: e supposto che sul violino si potessero diversificare, un orecchio armonico non potrebbe tollerare per certo una dissonanza asprissima, che non è usitata.

Oltre di ciò egli è cosa sorprendente non esservi un Autore che unanime con altro, determini la quantità precisa di tutti gli intervalli praticabili nell'armonìa; chi vuole siano solamente 12, e chi 19; chi ne ammette 21, oltre lo spazio di un'ottava, e chi 22 o 23 solo compresi nell'ottava, ed esclusa la *nona maggiore* e *minore*. Chiuderò dunque questa nota col consigliarvi, o Studiosi, ad afferrare quelle massime, che vi sembrano più naturali e meno incerte; e frattanto potrete esaminare alla Tav. IV la serie di tutti gli intervalli retti e rovesciati, i quali si possono duplicare, triplicare ec. ma li suoni duplicati, triplicati sono sempre suoni equissoni degl'intervalli retti; perciò il numero di essi non deve giammai sorpassare l'ottava.

(I) La regola dell'ottava consiste nel dare gli accordi convenienti a qualunque nota delle scale *diatoniche* e *semicromatiche* tanto ascendendo, che discendendo in tutti li toni maggiori e minori. Al § 2 del Cap. III sonosi indicate le antiche cifre, che si praticano sulle anzidette gradazioni del basso, che, come sopra s'appellano, o secondo Rosseau « règle de l'octave » formule harmonique publiée la première fois par le sieur *Delaire* en 1700 (pag. 28, tom. 2).

In questa formola armonica, il prelodato Autore vi ha rimarcato un errore contrario alle regole elementari, e questo cade sulla sesta nota del basso, ascendendo numerizzato d'un accordo di sesta, perchè non v'ha legatura, e perchè il basso fondamentale discende da un accordo consonante ad un altro simile; laonde quest'è un errore che si deve correggere, come egli soggiunge, e che per accompagnare regolarmente questa nota v'ha un solo accordo che le convenga, cioè quello di *settima* « je »tiens donc pour une chose certaine (dice egli) que nos règles sont mauvaises, que »l'accord de sexte dont on accompagne la sixième en montant est une faute qu'on doit »corriger, et que pour accompagner régulièrement cette note comme il convient dans »une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir celui de septième; non »une septième fondamentale, mais une septième renversée d'un accord de sexte ajoutée »sur la tonique » (ibid. pag. 31). Il ripiego di sostituire la settima alla sesta, io non dirò che sia cattivo, ma che il detto accordo di sesta sia un errore, non posso concederlo, e parmi la ragione evidente.

In primo luogo li due accordi consecutivi si possono tollerare, e si praticano spesse fiate nell'armonìa con buon effetto.

In secondo luogo la scala *diatonica* essendo utile per avvezzare il cantante all'intonazione esatta degl'intervalli, l'accordo di sesta minore è quello, che sulla sesta più le conviene; che al contrario adoperando l'accordo di quinta e settima (come è d'avviso Rosseau), essendo questo più aspro dell'altro, toglie la facilità al cantante medesimo di passare da un accordo *consonante* a un *dissonante* che non è fondamentale, e tuttochè siavi *legatura*, non ostante in questa puossi attribuire un errore, perchè l'*accordo* di sesta sulla *dominante*, che forma *legatura* coll'*accordo* stabilito da Rosseau, non si conviene del tutto alla quinta ascendente, fuorchè per un atto di *cadenza*, o quando il basso discende per accordi di sesta; diversamente la *dominante* esige mai sempre l'*accordo consonante fondamentale*, oppure l'*accordo dissonante* parimenti fondamentale, massime quando il basso dalla quinta procede alla sesta. Convengasi meco perciò che alla sesta ascendente, l'accordo di sesta minore non disdice, e quello poi che meglio potrebbesi preferire, si è l'accordo di quarta aggiunta, la quale unitamente alla detta sesta fa legatura colla nota sensibile. Quest'è la regola dell'ottava.

(K) Nel dizionario di musica dell'esimio filosofo Rosseau non si trovano che 31 accordi; il signor Manfredini ne ammette 60 in circa nelle sue *Regole armoniche;* altri Autori, come il signor Gervasoni, Testori, Eximeno, non ne hanno prefisso il numero; ed in quest'opera se ne distinguono circa 90; ma il fatto sta, che sopra di una sola nota fondamentale, come *do*, si può fare più di trenta accordi, compresi quelli che risultano dall'alterazione e diminuzione di un semitono della sesta nota, il che puossi osservare alla Tav. IX, esemp. 2. Laonde, se si vogliono calcolare altrettanti accordi su cadauna delle sette note, avremo allora moltiplicato il numero di essi a quello di 210, cosa, che confonderebbe non poco la mente dello studioso, e lo distoglierebbe persino dal coltivare un'arte sì bella, e sì sublime qual è la nostra.

Meno accordi dunque, meno stravaganze, e meno calcoli; ma più chiarezza, più esattezza, e più armonia; così il Compositore sarà meno imbarazzato a scegliere quella melodia, quegli accordi, quel contrappunto, con cui possa meglio esprimere, o tradurre qualunque argomento, ed animoso a produrlo, potrà egli ottenerne un esito non incerto, ma sempre felice (1).

(L) Poche sono quelle composizioni, in cui l'armonia sia regolata dal solo basso fondamentale; e quasi mai si distingue tal basso, fuorchè in una melodia o canto espressivo, al quale il basso fondamentale debba servire per base primiera col semplice accompagnamento di detta melodia. Dunque il basso *continuo* o un basso misto, ossia *fondamentale* e *continuo* è quello che attualmente si preferisce nella moderna musica, e qualche volta ancora venne adottato tal basso in alcune composizioni antiche d'Autore insigne. Ne abbiamo l'esempio nelle stupende composizioni del Corelli, massimamente l'opera V, nella quale il basso legato o fugato fa sentire soventi le note fondamentali, e queste di quando in quando intrecciate sono nel basso *continuo* che signoreggia fra le modulazioni nella maggior parte de'pezzi di detta opera. Anche nelle tragedie del celebre Cavaliere Gluk si scorge soventi l'uso del basso suindicato; ed in molti pezzi vocali dell'*Alceste*, il basso continuo viene preferito con indubitato effetto.

Per prova evidente ne volli trascrivere uno squarcio nell'aria accennata alla Tav. 9, esemp. 1, tratta dall'edizione di Berlino.

(M) Molte cose mi cadrebbono in acconcio a poter dire intorno all'articolo delle cadenze; ma siccome non è mia mente di qui estendermi su qualsiasi ramo musicale, nè di qui far lo zoilo tampoco sul troppo dissimile parere di tanti rinomati Autori, che si resero benemeriti al mondo tutto, per avere cotanto raffinata l'arte divina protetta: siami solo permesso di far palesi alcuni difetti ed inconvenienti, che in oggi pur troppo vengono tollerati colla massima indifferenza a scorno anche dell'arte medesima.

Un'arte sì nobile, e ne'tempi antichi generosamente premiata e distinta, pur troppo oggi giorno viene quasi del tutto avvilita ed obbliata, e ciò proviene principalmente dall'abbiezione in cui la gettano alcuni di coloro che la professano. In fatti l'impostura trionfa, massime nelle piccole Città, in alcuna delle quali sonovi dei *Violinisti* o Suonatori da ballo, che appena conoscono l'*alamirè*, i quali pretendono saper com-

(1) Nec placuit semel: haec decies repetita placebit.

porre, e vi si provano in vero, esponendo al saggio discernimento de' pochi orrendi *scomponimenti* mal rubati e mal connessi, e trovano pur anche chi li protegge.

De' semplici Organisti eziandio si trovano, e de' supposti *Dilettanti* di canto, che hanno l'ardire di mettersi a comporre, ed in certe chiese alle volte si sentono delle musiche sì arrabbiate che farebbero fuggire il più costante nemico dell'armonìa. Per conseguenza sono in tal guisa maltrattate le parole sacre, la *melodìa* e le *cadenze*; le arie buffe da Teatro si eseguiscono pure in Chiesa, in luogo del maestoso *motetto*, e del sublime *tantum ergo*; perciò non v'ha dubbio poter sentire un pezzo di musica in carattere. Un finale legato o fugato, in alcuni pezzi ecclesiastici sta sempre bene, fa buon effetto e distingue il Compositore; e quantunque le *cadenze* siano poche, e somiglianti, pure colle *cadenze finte* e *composte*, parmi che sapendole adoperar con giudizio, ed applicandole in modo onde staccarsi dalle troppo comuni, puossi evitare la monotonìa, e variare non poco.

In questo ramo di scienze non solo ebbi a notare l'incuranza delle cadenze nelle musiche da Chiesa, ma anche nelle composizioni teatrali, e non ha guari, che in un'opera d'un Autore piuttosto rinomato ebbi a sentire tutti li pezzi vocali a terminare con un'egual cadenza.

Non così potrà dirsi delle divine composizioni dell' inarrivabile ed immortale *Haydn* segnatamente nel suo capo d'opera *la creazione del Mondo*, nelle *sette parole*, nelle *quattro stagioni*, *Ariannà e Teseo* ec., in cui si scorge varietà, condotta, espressione e maestria.

Lasciando però sempre il dritto di preferenza a' nostri rinomatissimi italiani, *Pergolesi*, *Palestrina*, *Durante*, *Sacchini*, *Paisiello*, *Cimarosa*, *Zingarelli*, *Fioravanti*, ed altri ancora, a cui siamo debitori de' maravigliosi progressi della musica vocale

» Te aspettan le ferventi itale idee
» Il canto a ristaurar.

Parimenti merita elogio il celebre signor *Nicolini* nelle sue gustosissime e sensatissime composizioni, e specialmente ne' suoi capi d'opera il *Carlo Magno*, li *Manli*, il *Trionfo del bel sesso*, il *Trajano in Dacia* ed in molte altre sue opere, in cui signoreggia una melodìa soave, ed uno stile veramente geniale.

Degne pur d'ammirazione sono le opere sublimi dell'insuperabile signor Mayer, quali possono chiamarsi veri esemplari; senza obbliare l'*Agnese*, la *Griselda*, la *Camilla*, l'*Achille*, e tante altre belle opere del rispettabile signor Ferdinando Paer, nelle quali signoreggia uno stile veramente maestoso ed originale.

(N) Secondo il sistema dei celebri teorici Rameau ed Alembert, quattro sorta di cadenze si ammettono da essi nell'armonìa, quali sono la *cadenza perfetta*, e l'*imperfetta*, la *rotta* ed *interrotta*. La cadenza perfetta è quella che viene formata di due soli accordi principali, che da me è appellata *semplice*. La cadenza imperfetta poi si è quella che dicesi anche *cadenza aritmetica*, la quale viene formata coll'accordo di quinta e sesta sulla *sottodominante*, che risolve alla *tonica*, la qual progressione armonica da noi non si conosce sotto la forma di veruna cadenza, ma piuttosto ci serve di una corona o punto interrogativo, dopo di cui invariabilmente ne deve seguire qualche altra frase o periodo musicale. Alcuni autori, come li signori Gervasoni e Manfredini sono d'avviso che si possa terminare un pezzo di musica colla cadenza imperfetta o *aritmetica*, come usavano gli antichi; ma se col punto interro-

gativo non puossi finire un discorso o un' orazione, egli è certo non si debba, nè si possa finire con detta *cadenza* un pezzo musicale qualsiasi.

(O) Viene in oltre adottato nel sistema suddetto l' uso della *cadenza rotta* (in oggi *cadenza finta*), col far sott' intendere la settima sulla dominante, che passa diatonicamente alla sesta, come vedesi alla Tav. VII, es. 1, in cui l' accordo *B* non è completo, e si pretende di evitare la dissonanza di *settima* ponendone un' altra di *sesta* aggiunta, come all' accordo *C* sulla dominante medesima, che procede alla sesta, e ad ambedue gli accordi, poi si sottintende la *settima*. Tale armonìa a me sembra non possa chiamarsi *cadenza rotta*, nè *vera*, nè *finta*; primo perchè non puossi spiegare giammai veruna sorta di cadenza colla sesta aggiunta ch' è un intervallo del tutto aspro e disanalogo a quello che, come fondamentale può realmente far *cadenza*; secondo perchè una delle quattro parti nell' indicata *cadenza*, invece di riempiere gli accordi procede all' unissono col violino, per ciò essa conta *tamquam* zero, lasciando per così dire vuota l' armonìa nel basso, che dovrebbe formare la cadenza (V. il ripiego alla majuscola *D.*).

In altra guisa modernamente si usa la cadenza finta, come ho dimostrato alla fig. 3 *ibid.*, ove la *producente* risolve alla *sesta* formando un accordo consonante minore; in oltre coll' intervallo di detta *producente* si fa ascendere il basso un semitono invece di passare alla sesta maggiore, e si sospende l' armonìa su d' un accordo parimenti consonante, come alla fig. 4, dopo di che puossi continuare il periodo con una cadenza composta, mediante l' accordo di *sesta eccedente*, come appare alla fig. 5 dell' accordo di *settima diminuita*, si forma pure la *cadenza finta*, come alla fig. 6, Tav. VI, ovvero come alla fig. 6, Tav. VII, ove il basso continuo invece di ascendere, discende dalla dominante, e si arresta sulla *quarta eccedente* del tono *re* e discendo poscia (fig. 7) altri due semitoni, risolve alla tonica colla *cadenza composta*. Tal sorta di armonìa è assai nota, e di ottimo effetto, massime praticata con giudizio ne' pezzi concertati, o ne' finali di qualche grandioso pezzo ecclesiastico o teatrale.

Infelix operis summa, quia ponere totum nesciet.

(P) Anche in questo genere d' armonìa avvi in oggi troppe licenze, e perciò si sentono nelle modulazioni notabilissimi difetti. Certi giovani compositori, sia per far pompa d' un po' d' estro, che per gloriarsi d' alto sapere nelle loro composizioni, specialmente teatrali, riempiono le pagine musicali di tante modulazioni, che annojano in breve gli astanti, e fra questi gl' intelligenti; e quel ch' è peggio si è, che ciò si pratica senza badare se queste modulazioni siano in carattere, e fatte in regola, o se le parole del testo veramente lo esigano. Si suppongono ex. gr. queste parole in un' aria qualunque, o pezzo concertato: *Dove si trova un più sincero amor.* La musica in tono di *G ut* maggiore nelle ultime cadenze e modulazioni, invece di far brillare la melodìa, trovo, che la medesima coperta viene da un movimento strepitoso di orchestra, quando la parola richiede un movimento lieve: quindi dall' accordo di *quarta* e *sesta* nel tono indicato mi si salta in *elafà* senza ragione, da cui si è obbligato riedere al tono primiero mediante l' accordo di *settima diminuita*, il quale si usa solo per una esclamazione, e per punti esprimenti l' affanno, il duolo e simili; dunque la modulazione in detto senso è fuor di luogo, o male appropriata.

Cento altri esempj potrei qui addurre di tante composizioni ripiene di simili assurdi; ma se a censurar di troppo m' accingo gli altrui difetti, gl' invidiosi colleghi con dis-

degno e con livore potrebbero rinfacciare anche a me quelle imperfezioni d'ingegno che pur troppo, benchè le conosca, non avrò per anco del tutto corrette ed emendate; e perciò questo solo basti per dare un utile avvertimento ai coltivatori d' *Euterpe* zelanti per lo studio, ma tuttora inesperti nella difficil arte di comporre.

INDICE.

PARTE PRIMA.

Capitolo I.	§. I.	*Della melodìa ed armonìa*	*pag.*	1
	§. II.	*Del suono*	»	2
	§. III.	*Del genere musicale*	»	3
	§. IV.	*Del genere diatonico.*	»	4
	§. V.	*Del genere cromatico*	»	5
	§. VI.	*Del genere enarmonico*	»	6
Capitolo II.	§. I.	*De' moti.*	»	7
	§. II.	*Della consonanza e dissonanza*	»	*ibid.*
	§. III.	*Della quantità delle consonanze e dissonanze.*	»	8
	§. IV.	*Dell' intervallo*	»	9
	§. V.	*Del numero degli intervalli praticabili e della loro differenza*	»	10
Capitolo III.	§. I.	*Dell' accordo*	»	11
	§. II.	*Della qualità e quantità degli accordi, e del loro impiego*	»	12
	§. III.	*Accompagnamenti variati sulla scala diatonica*	»	14
	§. IV.	*Degli accordi di quinta e sesta eccedente* .	»	15
	§. V.	*Distinzione e quantità degli accordi di sesta.*	»	16
	§. VI.	*Dell' accordo di settima diminuita* . . .	»	17
	§. VII.	*Degli accordi di licenza*	»	18
Capitolo IV.	§. I.	*Del basso fondamentale.*	»	20
	§. II.	*Del basso continuo*	»	21
	§. III.	*Della cadenza*	»	22
	§. IV.	*Distinzione delle cadenze.*	»	*ibid.*
	§. V.	*Della modulazione*	»	24
	§. VI.	*Della quantità delle modulazioni* . . .	»	26

PARTE SECONDA.

ARTICOLO I. *Contrappunto ossia composizione.* . *pag.* 29
LEZIONE I. *Del contrappunto semplice.* . . . » 30
II. *Idem.* . . , ... » 31
ARTICOLO II. III. *Contrappunto semplice di due note contro una* . . . . . » 32
IV. *Contrappunto, ovvero melodìa figurata* » 33
V. *Contrappunto di quattro note contro una* » 34
VI. *Contrappunto, ovvero melodìa figurata di sei o più note contro una* . . . . » 35
VII. *Melodìa in genere cromatico* . . » 37
VIII. *Idem* . . . . . » *ibid.*
ARTICOLO III. LEZ. I. *Dell' armonìa semplice.* . . . . . » 38
II. *Idem* . . . . . » 40
ARTICOLO IV. LEZ. I. *Del contrappunto figurato* . . . » 41
II. *Rivolto di melodìa* . . . . . » 43
ARTICOLO V. LEZ. I. *Della composizione a quattro parti reali* » 44
II. *Accordi sulla scala cromatica* . . » 45
III. *Accordi sopra un basso pedale* . . » 46
IV. *Inventare una melodìa e darle gli accompagnamenti* . . . . . » 47
ARTICOLO IV. *Della fuga* . . . . . » 49
LEZ. I. *Della fuga reale e sciolta* . . . . » *ibid.*
II. *Maniera di comporre una fuga completa a due o tre parti* . . . . . » 51
III. *Del controsoggetto* . . . . . » 53
IV. *Idem a tre parti* . . . . . » 54
V. *Cosa sia lo stretto della fuga* . . » 55
VI. *Della fuga a quattro parti reali* . » 56
VII. *Del canone* . . . . . » 58
VIII. *Regola generale pel canone infinito* » 59

ARTICOLO VII. *Della necessità di conoscere l' estensione e l' effetto de' principali stromenti d' orchestra.* . . . . . *pag.* 61
LEZIONE I. *Dell' estensione e maneggio del violino* » *ibid.*
II. *Delle posizioni ed arpeggi* . . . » 62
III. *Dell' impiego ed effetto della viola* . » 63
IV. *Dell' estensione e maneggio della stessa* » 64
V. *Del violoncello* . . . . . » 65
VI. *Scale e posizioni del violoncello* . » 66
VII. *Del contrabasso* . . . . . » 67
VIII. *Estensione e maneggio del contrabasso* » *ibid.*
LEZIONE UNICA. *Degli stromenti da fiato* . . . . . » 68
§ I. *Del flauto* . . . . . » 69
§. II. *Dell' oboe* . . . . . » 70
§. III *Del corno inglese* . . . . . » *ibid.*
§. IV. *Del clarinetto* . . . . . » 71
§. V. *Del fagotto* . . . . . » 73
§. VI. *Del trombone o tromba dutile* . . » 74
§. VII. *Del corno da caccia* . . . . . » 75
§. VIII. *Della tromba* . . . . . » 76
§. IX. *Caratteristica degli stromenti da pizzico, da tasto e da percossa* . . . . . » 78
ARTICOLO VIII. *Dissertazione sopra la composizione vocale e stromentale* . . . . . » 80
§. I. *Della musica vocale* . . . . , . » *ibid.*
§. II. *Della composizione stromentale* . » 84
§. III. *Della composizione pantomimica morale* » 85
§. IV. *Della musica comica e ballabile* . » 86

Prezzo dell' Opera . . . . . Lire 15